

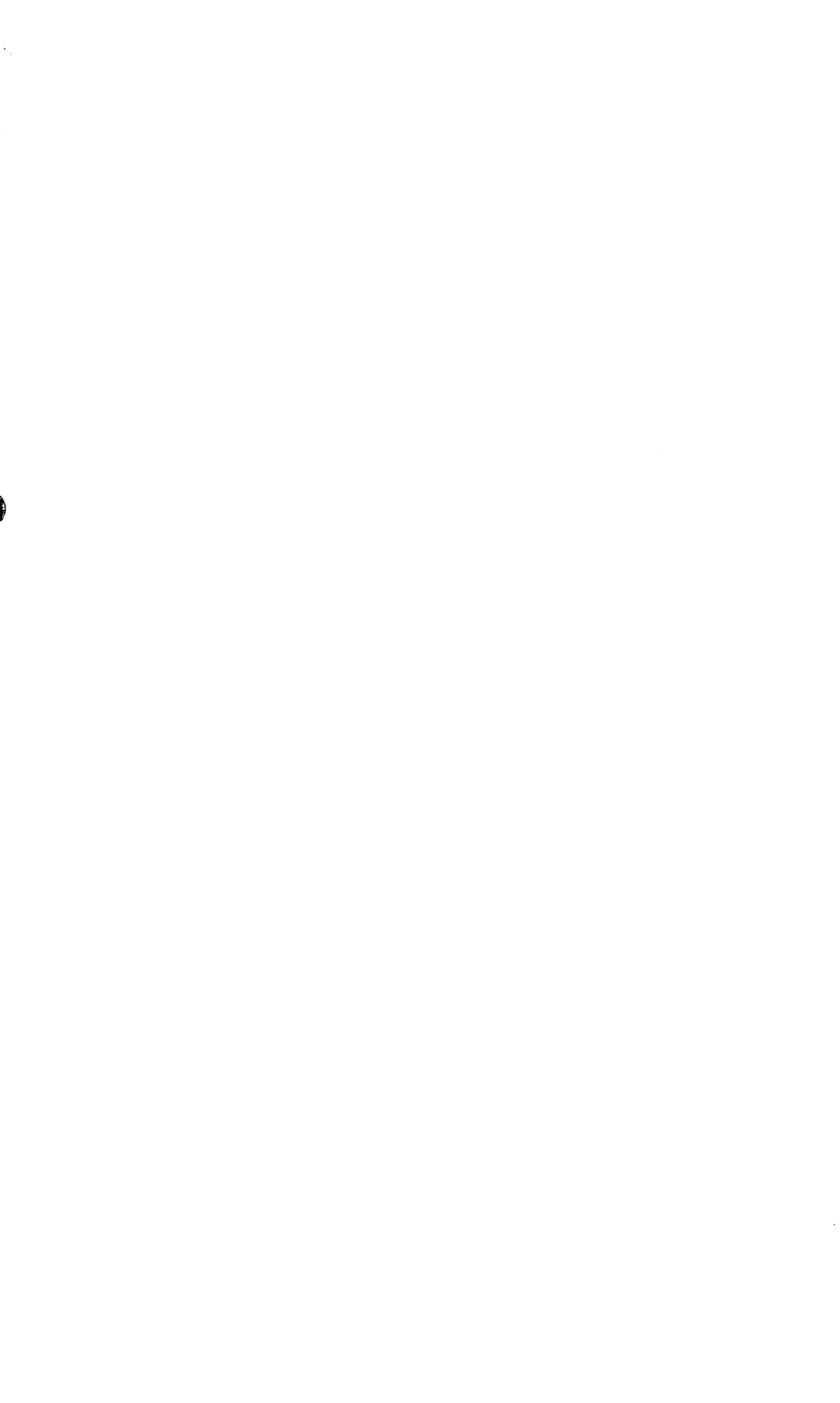




















JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

KARL ELZE.

ELFTER JAHRGANG.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1876.

Inhaltsverzeichniss.

Druck der L. Reiter'schen Buchdruckerei (Otto Dornblüth)
in Bernburg (Anhalt).

Shakespeare und Schröder.

Einleitender Vortrag zur Jahres-Versammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Gisbert Freih. Vincke.

Das Gedeihen des Theaters verlangt Dreierlei: tüchtige Stücke, tüchtige Darsteller, tüchtige Leitung; und Tage des Glanzes erschienen immer dann, wenn *ein* Mann in allen *drei* Richtungen sich hervorthat. Das beweisen die Namen: Shakespeare, Molière, Garrick, Schröder und Iffland; sie vertreten während zweihundert Jahren eine seltene Blüthe des Theaters in England, Frankreich, Deutschland. Drei von ihnen sind zugleich durch ein engeres Band verbunden; Garrick und Schröder, die Zeitgenossen, verdanken ihren Ruf und Ruhm nicht zum kleinsten Theil dem Beistande Shakespeare's: wenn ihn Garrick für die heimische Bühne wiedergewann, musste ihn Schröder für die fremde Bühne erst gewinnen. Er ging an's Werk, nachdem volle anderthalb Jahrhunderte seit dem Tode des britischen Dichters verstrichen waren; und so drängt sich die Frage auf: warum wurde nicht früher schon das deutsche Bürgerrecht für Shakespeare erworben? — Diese Frage beantwortet die dornenvolle Lehrzeit, welche dem Werden und Wachsen des deutschen Schauspiels beschieden war, eh' es neben andern Völkern in die erste Reihe trat oder gar ihnen voranstand.

Zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts hat Shakespeare in England den Zenith seines Ruhmes erreicht; in Frankreich wird Pierre Corneille geboren, der sich bald zum grössten tragi-

schen Dichter unter den Franzosen aufschwingt; in Spanien glänzt der vielbewunderte, unerschöpfliche Lope de Vega, welcher seine klingenden Verse schneller auf's Papier warf, als der Abschreiber ihm folgen konnte. Alle drei Länder bieten den Poeten zugleich Darsteller, welche deren Gestalten meisterhaft zu beleben wissen, und hier wie dort leuchtet die Sonne der Fürstengunst über der Schauspielkunst. — Was kann Deutschland Dem gegenüber aufweisen? Als höchste Bühnenwerke die ungefügen Spiele des Hans Sachs; noch für eine lange Zukunft vermag es keinen Namen zu nennen, der jenen fremden Sternen gleichstände an Grösse und Glanz; — seine Darsteller, aus der Zunft oder Schule, genügen den dürftigen Aufgaben, welche ihnen zugetheilt sind, wachsen können sie nicht an ihnen; — und deutsche Fürstengunst soll sich erst später der Opernpracht zuwenden.

Das siebzehnte Jahrhundert gehört bei uns den nomadischen Wandertruppen, unter Führung des 'Komödianten-Meisters'. Stücke und Darstellung bewegen sich im *Extrem* — des Tragischen wie des Komischen: dort wird das Blut überreichlich vergossen, hier fehlt nie der schablonenhafte Hanswurst, aber ihm fehlt nur zu oft die Lebensader, der Witz.

Um diese Zeit erscheinen auf deutschem Boden die frühesten Spuren Shakespeare's — *nicht seines Namens, sondern seiner Werke;* allein die Spuren sind schwach, fast im Sande verweht. Zuerst begegnet uns zeitgemäss das blutigste aller Shakespearestücke, der *Titus Andronicus,* unter dem lockenden Titel: 'Eine sehr klägliche Tragedia von Tito Andronico und der hoffertigen Kayserin, darinnen denkwürdige actiones zu befinden' — gedruckt 1620, schon vorher oft aufgeführt. Zu dem Titel stimmt die Bearbeitung: in acht Akten wird der Inhalt gekürzt und verstümmelt, dafür sind alle Greuelscenen mit behaglicher Breite ausgemalt. — Um die Mitte des Jahrhunderts folgt dann '*Romio und Julieta*' — nur der entlaubte Stamm von Shakespeare's Trauerspiel, denn sein reicher Blätter- und Blüthenschmuck ist abgestreift bis auf kärgliche Reste; zum Ersatze bietet Pickelhering, 'Capolet's Diener', eine Musterkarte seiner Spässe, die an Rohheit ihres Gleichen suchen. — Etwa um dieselbe Zeit finden wir die Tragödie: '*Der bestrafte Brudermord, oder Prinz Hamlet aus Dännemark.*' Sie steht auf keiner höheren Stufe als 'Romio und Julieta': im Prologe zeigt sich die Nacht mit den drei Furien,

der Hanswurst erscheint als Hofnarr Phantasmo, in den die wahnsinnige Ophelia sich verliebt, und Hamlet ist stets so rücksichtsvoll, von dem Geist seines Herrn Vaters zu sprechen. — Endlich wird 1658 auch ein Shakespearesches Lustspiel dargestellt: '*Die wunderbare Heurath Petruvio mit der bösen Catharinen*'; wir kennen davon bloss den Titel, weil kein Manuscript erhalten blieb; aber aus dem Jahre 1672 liegt gedruckt vor: '*Kunst über alle Künste, Ein bös Weib gut zu machen*' — vielleicht nur eine Umgestaltung des vorhergehenden. Die Handlung ist aus Italien nach Deutschland verlegt, und das derbere englische Original gestattete dem Bearbeiter treueren Anschluss. — Bei all diesen Stücken wird Shakespeare nicht genannt; ihr Flickwerk entsprach dem Geschmack der Zuschauer; sie gingen spurlos vorüber.

Die Wandertruppen erreichen ihren Höhepunkt in der 'berühmten Bande' des Magisters Johann Velthen, bei der auch die Frauenrollen des Schauspiels zuerst durch Frauen dargestellt werden. Velthen wagt die Einführung der Stegreifkomödie; sie zerstört den Ernst der Vorbereitung: die Bahn ist offen für schrankenlose Willkür, und das rasche Ausarten der Kunst endet allzubald mit völliger Verwilderung. Im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts steht es schlimmer um die deutsche Schauspielkunst, als hundert Jahre früher: die Spielweise hat den Ernst zum ungeheuerlichen Zerrbild hinaufgetrieben, sie hat den Scherz zur plattesten Gemeinheit herabgedrückt.

Unterdess ist der Name 'Shakespeare' allgemach in literarische Kreise gedrungen, freilich nicht ein Simson, der die Philister schlägt, und diessmal nur *sein Name — ohne seine Werke.* Als Christian Gottlieb Jöcher, Professor der Geschichte, auch Universitätsbibliothekar zu Leipzig, das Gelehrten-Lexikon, welches der chursächsische Historiograph Menke begonnen hatte, im Jahre 1733 neu herausgab, wiederholte er zwar mit gemüthlicher Anerkennung die Notiz: 'Shakespeare, Wilhelm, ein englischer Dramaticus, ward schlecht auferzogen und verstund kein Latein, jedoch brachte er es in der Poesie sehr hoch. Er hatte ein schertzhafftes Gemüthe, kunnte aber doch auch sehr ernsthafft seyn, und excellirte in Tragödien'; allein der Kollege Johann Christoph Gottsched, Professor der Dichtkunst, zugleich unfehlbarer Reformator des Geschmacks, behauptete daneben hartnäckig seinen höheren Standpunkt: er betrachtete Shakespeare lediglich

als den rohen unwissenden Verderber der Poesie, welcher darin nur gräuliche Verwirrung angerichtet.

Ein neuer Geist musste zuvor die Dichtkunst wie die Schauspielkunst beleben, ehe Shakespeare mit Ehren in Deutschland auftreten konnte; und dieser neue Geist sollte bald seine Schwingen regen. Der Komödiantenstand hatte es dahin gebracht, dass sich die bürgerliche Gesellschaft seiner schämte: weiter abwärts konnt' es nicht mehr gehen — so musst' es denn naturgemäss wieder aufwärts gehn! Und zu rechter Zeit erscheinen jetzt einzelne Persönlichkeiten, welche während eines halben Jahrhunderts durch Talent und Charakter schöpferisch für die Zukunft wirken. Ihre Bilder springen scharfumrissen aus dem Rahmen der Geschichte.

Zuerst *Friederike Caroline Weissenborn*, verehelichte *Neuber*, geboren 1692. Eine schlanke, edle Gestalt, ein schöner Kopf mit reichem blondem Haare, mit geistvollen Zügen; dazu die nicht gewöhnliche Bildung der Advokatentochter. Auf den Brettern glänzt ihr kecker Humor, auch im Stegreifspiel, und am liebsten in Männerrollen; aber als Prinzipalin hält sie strenge Zucht, mit dem Wahlspruch: 'Ordnung und Sitte'. Sie ersetzt den leichtfertigen Stegreifdialog durch die abgemessene Sprache des Dichters — das führt vor der Hand in's entgegengesetzte Extrem, zu den französischen Klassikern und ihren Nachahmern; aber die lockere Willkür muss doch das Feld räumen vor dem steifen Regelzwang: ein fester Boden ist wiedergewonnen für die Schauspielkunst. In Gemeinschaft mit Gottsched — wird von ihr der Hanswurst verbannt, welcher trotzdem noch lange sein Wesen trieb; in Feindschaft mit Gottsched — bringt sie auf ihrem 'Schauplatz' zur ersten Aufführung den 'Jungen Gelehrten', das erste Lustspiel des Studiosus Gotthold Ephraim Lessing. Die Neuberin stirbt hochbetagt, ganz verarmt; als Komödiantin darf die fromme Frau nur im Stillen beerdigt werden.

Sodann *Konrad Ernst Ackermann*, geboren 1710; ein stattlicher Mann mit gewinnendem Wesen, selbstlos und treuherzig, stark und gewandt, Meister im Tanzen, Reiten, Fechten, Schlittschuhlaufen. Als Wundarzt des russischen Feldmarschalls Münnich hat er auf dem Schlachtfeld seinen Muth erprobt, um dann erst die Bühne zu betreten. Sein massvolles Spiel zeigt in komischen Rollen die vollendete Wahrheit der Natur; diese begründet zu

haben, bleibt sein unvergänglicher Ruhm. Als Wachtmeister Paul Werner entscheidet er die günstige Aufnahme der Minna von Barnhelm in Hamburg. Aber die alte behagliche Wanderlust sitzt ihm im Blute — das stört den Haushalt des Prinzipals: so stirbt er verschuldet, ein Sechziger.

Und nun *Konrad Eckhof,* geboren 1720, klein, hochschultrig, eckig gebaut, mit starken Zügen, gebücktem Gang, ohne alle Anmuth. Der Sohn eines hamburgischen Stadtsoldaten, in engen Verhältnissen aufgewachsen, anfangs Schreiber, betritt er die Bühne, kaum Zwanzig alt. Die französischen Vorbilder der Lehrzeit werden abgestreift unter Ackermann's Einfluss, er erreicht im Tragischen das Höchste durchdachter, lebensvoller Darstellung. Dem Zauber seines Auges, seiner Stimme widersteht Keiner: da hebt sich die Gestalt, aus der Haltung, aus dem Gange spricht königlicher Adel. Und doch war Eckhof im Grunde eine nüchterne Natur, ein guter Hausvater, sparsam, ordnungsliebend, pflichttreu, als Regisseur genau bis zur Peinlichkeit, nicht frei von Eigenwillen und Rollensucht, aber begabt mit feinem Urtheil, tief durchdrungen von der Würde seiner Kunst. Zu den schönsten Leistungen des Meisters zählte der alte Odoardo Galotti; auf dem Weimarschen Liebhabertheater spielte er im 'Westindier' mit dem regierenden Herzog, dem Prinzen Constantin und Goethe. Er starb zu Gotha als Leiter des Hoftheaters, noch nicht sechzigjährig, in bescheidenen Verhältnissen. Missgünstige nannten ihn den 'Schulmeister', Parteilose nennen ihn den 'Vater der deutschen Schauspielkunst.'

Das waren die drei Vorläufer: Caroline Neuber grundlegend und bahnbrechend, Ackermann im Komischen, Eckhof im Tragischen mustergültig durch naturtreue Wahrheit. Ihnen folgt als Vierter, abschliessend und vollendend:

Friedrich Ludwig Schröder, geboren 1744, achtundzwanzig Jahre jünger als Garrick. Er war Ackermann's Stiefsohn, das echte Komödiantenkind. Die Bretter betrat er im zweiten Lebensjahre zu Petersburg, im dritten sprach er dort zum ersten Male auf der Bühne als Darsteller der 'Unschuld' in einem Vorspiel; seine Rolle bestand nur aus den Worten: 'O nein, ich sprech' Dich frei!' sie hatte gleichwohl glänzenden Erfolg. Kaiserin Elisabeth war freundlich mit dem Kinde, das sie in ihre Loge bringen liess, und seine Mutter, die Verfasserin des Vorspiels,

wurde reich beschenkt. Für den Siebenjährigen findet sich schon eine Wochengage von 2 Rubeln ausgeworfen, während seine Eltern zusammen 12 Rubel bezogen. Aus den Händen der Jesuiten zu Warschau, die sich des talentvollen Knaben bemächtigt hatten, befreit ihn nur die umsichtige Dreistigkeit des Schauspielers Krohn, welchem der Jesuitenpater in aller Ruhe erklärt: 'Hätte er *die* Probe noch ausgehalten, dann war er für Euch verloren, und seine Seele war gerettet!' — In Königsberg lässt man den Elfjährigen, der bereits sechsundzwanzig verschiedene Rollen gespielt hat, auf der Schule zurück; aber die Geldsendungen bleiben aus, ein Winkelschuster nimmt ihn auf, mit diesem hungert er, trinkt Branntwein und macht Kinderschuhe. Da erscheint der berühmte Drahttänzer Mr. Stuart mit seiner schönen hochgebildeten Frau zur Rettung aus leiblicher und geistiger Verwilderung. Endlich rufen ihn die Eltern zurück. Der Vierzehnjährige fährt zur See nach Lübeck und strandet dabei auf Christians-Oe; er reist dann weiter als feiner Herr über Cassel nach Strassburg; doch hier versiegen seine Mittel; elsässische Bauern richten ihn übel zu, als er zwar auf den König von Frankreich trinken, aber nicht auf den König von Preussen schimpfen will. Die vierwöchentliche Irrfahrt endet in Solothurn, wo Ackermann mit seiner Gesellschaft gerade verweilt. Jetzt geht's wieder auf die Bretter: in dem Verstrauerspiel 'die Befreiung von Solothurn' spielt er, noch nicht fünfzehn Jahre alt, den Geheimschreiber so gelungen, dass ihm die Rathsherren der Stadt eine goldene Schaumünze verehren. Die allzukühle Anerkennung der Eltern erzeugt ein starkes Selbstgefühl, welches sich äussert in Ueberschätzung der eignen, in herber Kritik der fremden Leistungen. Ackermann nicht minder als Eckhof müssen das bald unliebsam empfinden, weil Schröder's Scharfblick rasch die wunde Stelle trifft; erklärt doch der fertige Meister, dass er seine Ansicht über Fehler und Vorzüge der Darsteller seit seinem zehnten Jahre nicht geändert habe, weil er sie auch später bewährt gefunden. Ackermann, der gutmüthige, leichtlebige, begeht den Missgriff, seinen Stiefsohn ohne Gage, beim dürftigsten Taschengeld, unter eiserner Zuchtruthe halten zu wollen: das veranlasst die schärfsten häuslichen Conflicte. Schröder sucht sich Nebenverdienst durch Taschenspieler- und Balancir-Künste, auf dem Billard, auf der Kegelbahn; als ihn die Noth treibt, macht er eine gewaltsame

Anleihe bei den Ersparnissen seiner Mutter. Dazwischen fallen ernstere Studien in der Musik, im Tanzen, Ringen, Fechten, und die Fechterkünste werden demnächst praktisch verwerthet mittelst einiger Duelle. Im achtzehnten Lebensjahre componirt er sein erstes Ballet: 'Die Aepfeldiebe'; nun folgt eine Wochengage von 2 Thalern. Aber erst mit zwanzig Jahren wird er sein eigner Herr und bezieht 8 Thaler wöchentlich als — Grotesktänzer, Sänger, Schauspieler, Ballet- und Theater-Meister. Sieben Jahre später lieferte er die erste Bühnenbearbeitung: 'Der Arglistige', nach Congreve, und blieb, als Ackermann starb, der Ober-Regisseur seiner Mutter. In Celle, wo Königin Caroline Mathilde von Dänemark tiefgebeugt verweilte, hatte der Hofmarschall den Befehl, Ihre Majestät zu erheitern. Er wandte sich desshalb an Schröder, und dieser erfüllte den Zweck über jede Erwartung hinaus durch das Arrangement eines tollen Stegreifspieles, ausgeführt von ihm selbst, Charlotte Ackermann, Brockmann und dem Ehepaar Reinecke. Der Titel lautete: 'Glaub nicht Alles, was Du siehst', angeblich nach dem Spanischen des Calderon della Barca. Kunstverständigste Kenner erklärten die Vorstellung für durchweg vollendet, ohne deren Improvisation zu ahnen; fremde Gelehrte fragten und forschten nach dem unbekannten Meisterwerke Calderon's. Im 29sten Lebensjahre verheirathete sich Schröder mit der achtzehnjährigen Anna Christina Hart, einem Komödiantenkinde, gleich ihm. Sie war ausgezeichnet auf der Bühne wie im Hause durch bescheidene Wahrheit, welche Alles erreichte, ohne die Absicht, sich geltend zu machen: so wurde die kinderlose Ehe eine überaus glückliche. Erst fünf Jahre später tanzte er zum letzten Male im Ballet, nachdem er inzwischen den Uebergang von komischen Bedienten und Chevaliers zu tragischen Rollen vermittelt hatte. Nächste Veranlassung dazu gab ein Schauspieler-Gerede: 'Wäre *Der* im Ernsthaften eben so gut als im Lustigen, dann möchte ihm der Teufel nachspielen!' — Schröder bedurfte keiner langen Vorbereitung, er kannte seine Kräfte genau und zeigte den Zweiflern, dass sein Können dem Wollen gleichstand: die natürliche Begabung war gereift durch Scharfblick in reichster Lebenserfahrung. Nicht umsonst hatte er von frühester Jugend Ackermann und Eckhof vor Augen gehabt: was sie schöpferisch wagten, das erhob er zum Kunstgesetz. So galt ihm als Höchstes —

Wahrheit! Wenn Künstelei und Unnatur beklatscht wurden, sagte der Meister: 'Ich begreife endlich, dass das gefällt, aber ich begreife nicht, wie ich gefallen konnte.' — Mit gleich feiner Characteristik war er in Minna von Barnhelm *nach*einander: der Wirth — Just — Paul Werner; in Götz von Berlichingen *neben* einander: der Bruder Martin — Lerse — Aeltester des Vehmgerichts. Ein Engländer, der kein Wort Deutsch verstand, meinte gelegentlich während der Vorstellung: 'Was der lange Mann will, das weiss ich sehr gut; die Uebrigen geben mir Räthsel auf.' Welche Anforderungen er dem Schauspieler stellte, diess zeigt die sechste stumme Scene im III. Akt seines Lustspiels: 'Der Fähndrich'; sie lautet so:

> 'Baron Harrwitz (allein, geht unmuthig auf und ab, wird zerstreut und verliert auf einmal die Erinnerung an den Fähndrich. Unter der Bemühung, die verlorene Idee wiederzufinden, fällt er von einer auf die andere, bis er das Billet an den Fähndrich findet, sich seines Verdrusses erinnert und wüthend auf- und abgeht). NB. Ich schreibe dem Schauspieler keine Ideenfolge vor; er muss sie selbst finden, wenn sie wahr sein soll. Nur hüte er sich, Spass machen zu wollen, und suche so ungezwungen von einer Sache zur andern überzugehen, dass der Zuschauer sehen kann, wie er auf jede Idee kommt.'

Und bei aller massvollen Zurückhaltung blieb Schröder erklärter Liebling der Gallerie; da lachten und weinten sie über ihn, da hiess er nur: '*Unser* Schröder!' — Aber dem bescheidenen Manne fehlte noch die Probe, ob seine schlichte Kunst auch ausserhalb Hamburg's Stand halte? Ein Gastspiel in Berlin, Wien, München, Mannheim gab ihm diese Gewissheit. Er wurde mit seiner Frau für das Burgtheater gewonnen, Maria Theresia und ihr Sohn Joseph II. ehrten ihn hoch. Dennoch mochte es seiner nordischen abgeschlossenen Natur schwer werden, mit der südlichen Leichtlebigkeit sich abzufinden, und dem Meister, der sie verdunkelte, traten die Mitwirkenden hindernd und hemmend entgegen. Schon nach vierjährigem Verweilen wurde Wien abermals mit Hamburg vertauscht. Kaiser Joseph sagte ihm beim Abschied: 'Wenn Sie Hamburg satt werden, dann wenden Sie sich an Niemand als an mich.' — Dreizehn Jahre lang hat er die Hamburger Bühne geleitet auf eigne Gefahr — oft mit schweren Opfern, stets in

würdigster Weise; Gelderwerb war niemals erster Zweck. Rasch und fest von Entschluss gegenüber den Schauspielern wie den Zuhörern, verband er mit seltenem Organisationstalent die eigne Erfahrung als Tänzer, Sänger, Stegreifspieler, Komiker, Tragiker, als Komponist, Autor, Regisseur, Ballet- und Theater-Meister. Keine deutsche Bühne übertraf damals die Hamburger. Im 51sten Lebensjahre lernte er die letzte neue Rolle, etwa die siebenhundertste; fast 50 Jahre umfasste seine gesammte Bühnenthätigkeit;[1]) er komponirte 63 Ballette, bearbeitete mehr denn anderthalbhundert Stücke für die Bühne und lieferte ihr drei Originalschauspiele: 'Der Fähndrich', 'Der Vetter in Lissabon', ,Das Porträt der Mutter', auch hier seine Erfahrung bewährend, welche den Darstellern Raum gab, ihre Kunst zu entfalten. Heute wäre keins dieser Stücke ohne tiefgreifende Aenderungen zu verwenden, weil sie mit praktischem Blick nach Verhältnissen und Anschauungen der damaligen Zeit, nach dem Bedürfniss ihres Publikums gearbeitet sind. Schröder starb im Holsteinischen Dorfe Rellingen, wo er ein kleines Eigenthum besass, 72 Jahre alt, bei voller geistiger Kraft. Bestattet ward er auf dem Petri-Kirchhof in Hamburg: ein unabsehbares Gefolge gab dem grossen Todten die letzte Ehre. Seine Zeitgenossen entwarfen von ihm dieses Bild: die Gestalt hoch und schlank; der Kopf edel, mit feinstem Profil; das Auge blau, nicht gross, aber höchst bedeutend, der Blick scharf; die Gesichtsfarbe rein und frisch; das Haar blond; Hände und Füsse von schönem Ebenmass; die Stimme wohllautend hell, für tiefere Töne künstlich geschult; dazu gefälliger Anstand. Er war ein Ehrenmann durch und durch, der treueste Freund, der liebenswürdigste Wirth, grossmüthig ohne Misstrauen, aber unversöhnlich gegen Falschheit und eigensinnig in Dem, was er für recht hielt; allzufeines Ehrgefühl, leicht erregte Reizbarkeit konnten ihn der Uebereilung fähig machen. Im vertrauten Kreise, beim Becher, flossen ihm Knittelverse leicht vom Munde. Neben dem Lateinischen verstand er Französisch, Englisch, Spanisch, Italienisch so weit, um sich stets zurechtzufinden. Er war stolz auf die Kunst, weil die Kunst stolz auf ihn sein durfte; doch liebte er nicht, gelobt zu werden — am wenigsten zum Nachtheil Anderer; unbegründeter Tadel liess ihn kalt. Es gibt kein Fach, das er nicht gespielt und beherrscht hätte, von der ausgelassensten bis zur ernstesten Rolle,

darunter sogar die alte Mutter Anne im ländlichen Gemälde 'Röschen und Colas',[2]) eine ehrliche, fast kindische Bauerfrau, aus der er mit sauberer Feinheit ein niederländisches Kabinetsstück schuf; nur das vornehmleichte Wesen hat man ihm absprechen wollen — dem entgegen steht die eingehendste Kritik sachverständiger Zeitgenossen.[3]) Selbst undankbare Rollen übernahm der Meister, wo es das Interesse des Ganzen galt. Auf der Bühne nie Pedant, schickte er sich leicht in Ungewohntes. Kein Darsteller hat ihm völlig genügt — auch er sich selbst nicht; und nur *einen* vollkommenen Souffleur fand er — der aber ruhte nicht, bis er durchfiel als Schauspieler. — Sein künstlerisches Glaubensbekenntniss enthalten die Worte: 'Der Schauspieler kann nie mehr leisten, als der Dichter bezweckt; er ist sehr gross, wenn er Alles erfüllt, wozu ihm der Dichter Veranlassung gab. Es kommt mir nicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr, nicht weniger: dadurch muss jede werden, was keine andere sein kann.' — Man hat ihn 'den grossen Vertrauten der Natur' genannt; das Wort ist richtig, nur nicht erschöpfend: er war bis auf unsere Gegenwart in Deutschland der grösste Schauspieler.

Und dem grossen Vertrauten der Natur blieb es vorbehalten, die deutsche Bühne für Shakespeare zu erobern, Träume früher Jugendbegeisterung als Mann zu verwirklichen. Seine erste Bekanntschaft mit dem britischen Dichter fällt in die Königsberger Zeit, wo Mr. Stuart, ein ebenso gewandter Redekünstler als Drahttänzer, ganze Scenen aus Hamlet, Lear, Othello dem vierzehnjährigen Schröder vortrug. Vier Jahre später erschien Wieland's Uebersetzung; sie brachte nur 22 Stücke, sämmtlich in Prosa (mit Ausnahme des 'Sommernachtstraumes', der in gebundener Rede voraufging), und was sie brachte, war nicht überall vollständig, nicht überall richtig, das knappe Dichterwort trug oft ein schlotterndkahles Kleid, der Clown wurde noch als 'Pickelhäring' oder 'Hanswurst' eingeführt. Aber Schröder erkannte den Kern: die Uebersetzung diente ihm als Hausbuch. Er stiftete in Hamburg den Verein der Theaterfreunde: Shakespeare und Sophokles kamen da zur Vorlesung, während ihn Pläne der Darstellung ihrer Meisterwerke beschäftigten. Gottsched's Bannstrahl *gegen* Shakespeare war längst ohnmächtig; *für* diesen erhoben

sich Deutschland's beste Männer: vor Wieland schon Johann Elias Schlegel, Lessing, Moses Mendelssohn, mit ihm und nach ihm Herder, Bürger, Goethe. — In Wien brachte der Schauspieler Stephanie der jüngere bereits 1772 einen wunderlichen Macbeth auf die Bühne, welcher erst mit dem fünften Akte des Originals begann und doch seine richtigen fünf Akte zählte. Vom Geiste Shakespeare's ist wenig zu spüren, dafür erscheint öfter der polternde Geist König Duncan's; Macbeth wird von der wahnsinnigen Lady Macbeth erstochen, und über ihr stürzt schliesslich das brennende Schloss zusammen. Anders, fast umgekehrt, behandelte der Wiener Schriftsteller Franz Heufeld im folgenden Jahre den Hamlet: hier werden vier Akte verwendet für die *erste* Hälfte des Shakespeareschen Trauerspiels, und dessen *zweite* Hälfte ist in den fünften Akt zusammengedrängt, wobei dann Opheliens Wahnsinn, die Reise nach England, die Kirchhofscene, das Fechtspiel, Fortinbras, selbst Laertes ganz ausfallen, während Hamlet ungefährdet den Thron besteigt. Wieland's Uebersetzung dient als Grundlage.

Schröder wurde des Bedenkens nicht Herr: ob überhaupt, und in welcher Gestalt seinen Hamburgern Shakespeare vorzustellen wäre? Alle Zweifel entschied der Zufall. Im Jahre 1776 sah er zu Prag den Heufeldschen *Hamlet* aufführen: die mächtige Wirkung bestimmte ihn sofort, das Gleiche zu wagen, und dem Entschluss folgte rasche That. Am 24. August wurde die Arbeit begonnen, am 20. September erschien der Dänenprinz zu Hamburg auf den Brettern. Also binnen vier Wochen: Fertigstellen des Textes, Ausschreiben aller Rollen, Leseprobe, Einstudiren von Seiten der Schauspieler, sämmtliche Theaterproben, endlich die Darstellung. Der ursprüngliche Text zeigt die Spuren dieser Eile, wohl auch des Zagens. Er stützt sich in der ersten Hälfte ganz auf Heufeld, dann aber ist dessen Akteintheilung verbessert, Opheliens Wahnsinnsscenen sind aus Wieland eingefügt. Stets erkennt man die Absicht, Handlung und Scenerie möglichst zu vereinfachen. Beibehalten werden die Heufeldschen dänisirten Namen: Oldenholm, Gustav, Bernfield, Ellrich; Frenzow — für: Polonius, Horatio, Bernardo, Marcellus, Francisco. Ein *zweiter* Text gibt dann sechs Akte, zu bequemerer scenischer Eintheilung, bedingt durch Herstellung des Laertes (der freilich unter die Dänen-Namen nicht passen will) und der Todtengräberscene; die

Reise nach England wird wenigstens vorbereitet, nur kommt sie nicht zur Ausführung; aber Opheliens Begräbniss, das Fechtspiel, Fortinbras — sind ein für allemal beseitigt, Hamlet und Laertes müssen ohne Gnade am Leben bleiben. Inzwischen war Eschenburg's Uebersetzung erschienen, welche Wieland's Arbeit verbessernd und vervollständigend, den ganzen Shakespeare brachte — immer noch in Prosa, nur Richard III. ist mit Geschick metrisch behandelt. Sie wurde für den *dritten* Hamlet-Text benutzt. Hier ist die Todtengräberscene wieder entfernt: ihre Komik zwischen dem übrigen tieftragischen Inhalt schien anstössig, auch fehlte ihr die eigentliche Begründung durch Opheliens Begräbniss, und fünf Akte werden nun hergestellt. Durch alle drei Texte laufen zwei schwer begreifliche Aenderungen: das reuige Gebet des Königs: 'O, meine That ist faul', und Hamlet's Rede: 'Jetzt könnt' ich's thun', kommen *vor* der Schauspielscene, durch welche bei Shakespeare des Königs Gewissensangst erst ihren Anstoss erhält. Sodann bekennt die sterbende Königin unter Donnerrollen ihre Mitwissenschaft um den Tod des ersten Gatten. Im Uebrigen verdient die Mühe des steten Nachbesserns desto grössere Anerkennung, nachdem eine mächtige Wirkung schon bei der ersten Aufführung erzielt war. Brockmann, bald als Hamlet berühmt, hatte merkwürdigerweise den Character leichtblütig aufgefasst; die Scenen: 'Schwört auf mein Schwert' und: 'Geh' in ein Kloster' wurden von ihm mit Laune gegeben. Das Ueberraschendneue des Ganzen liess fürerst keinen Tadel laut werden: man begriff nicht gleich, wie es anders sein könne? Dagegen war Dorothea Ackermann, Schröder's Stiefschwester, als Ophelia vollendet; würdig ihr zur Seite stand das Ehepaar Reinecke als Herrscherpaar; Schröder's königlichschwebender Geisterschritt, der klagenddumpfe Klang seiner Stimme weckte das Grausen der Zuschauer. Neben dem Geist spielte er zeitweis den Todtengräber mit hinreissendem Humor. Den Hamlet übernahm er erst nach Brockmann's Abgang und gab dem Character sein volles tragisches Recht zurück; aber er trat auch dreimal als Laertes auf, damit zwei seiner Schauspieler sich in der Hamlet-Rolle versuchen könnten, und dem Publikum war die Entscheidung anheimgestellt, wem von den Dreien der Dänenprinz verbleiben solle? Die Entscheidung fiel für Schröder. — Während der ersten drei Monate wurde das Stück in Hamburg zwölfmal wiederholt; man sprach dort nur von Hamlet

und Brockmann, ihn brachten die Schaubuden in Kupferstich, auf Schaumünzen, in getriebenem Bildwerk. Der vielbeschäftigte Dr. Reimarus, berühmt als Arzt, Kosmopolit und Original, hörte bei Krankenbesuchen von nichts Anderem reden, er wollte das Wunder selber sehen und fuhr zu der Vorstellung, trotz aller Gegenreden seines Kutschers, dem *diese* Laune des Herrn doch allzu seltsam däuchte. Als der Vorhang fiel, sagte Reimarus den Freunden, die voll Spannung sein Urtheil erwarteten: 'Das ist recht gut, das darf Euch gefallen. Aber was sprecht Ihr immer allein von Brockmann? Auf den Geist seht! den Geist bewundert! Der kann mehr als die Andern zusammen!' — Schon im folgenden Jahre spielte Brockmann den Hamlet zwölfmal in Berlin und brachte die Schrödersche Bearbeitung dann nach Wien, wo er beim Burgtheater eintrat. Das Stück machte unaufhaltsam seinen Weg durch Deutschland: von der Hofbühne bis zum elendesten Thespiskarren herab — überall ward es aufgeführt, und der Eindruck war kein geringerer bei den Kunstverständigen als bei der rohen Menge. Man hatte sogar Tarokkarten mit Figuren aus Hamlet. Goethe's 'Wilhelm Meister' erschien — er gab der allgemeinen Stimmung Ausdruck und gab ihr neue Nahrung. Im Jahre 1790 schreibt Reichard's Theaterkalender: 'Man komme nach Wien zu jeder Jahreszeit, man trifft gewiss sechs bis acht Hamlet-Spieler müssig am Markt.' Und schon vor hundert Jahren unternahm eine Frau das Kunststück, den Dänenprinzen zu spielen — die schöne Felicitas Abt. Aber es scheint, dass der verhängnissvolle Name Felicitas sich damals für solche Spielerei gleich wenig bewährte, als in unserer Gegenwart. Unumstösslich ist die Thatsache: Schröder's Hamlet-Bearbeitung — wie viel wir auch *heute* an ihr vermissen mögen — sie gewann doch mit einem Schlage für Shakespeare das deutsche Bürgerrecht. Auf dem festen Grunde galt es nun fortzubauen.

Und schon nach zwei Monaten (am 26. und 27. November) brachte die Hamburger Bühne den *Othello* 'mit neuen Kleidungen und neuen Theaterverzierungen', wie die Ankündigung lautete. Schröder folgte hier keinem Vorgänger; wenn er das Verständniss und den Muth hatte, die tragische Entwickelung ungeschwächt beizubehalten, so ist der Rückschluss gestattet, dass Hamlet als König über Dänemark für Shakespeare nur den Weg ebnen sollte. Aber diessmal hatte der erfahrene Bühnenkenner sich doch geirrt: sein Schritt vorwärts war zu kühn gewesen. Welche Wandlung

des Gefühls, des Geschmacks bei den Zuhörern! Noch vor hundert Jahren wurden auf offener Scene Enthauptungen mit täuschender Wahrheit ausgeführt; die Geister der Enthaupteten erschienen, ihren abgeschlagenen Kopf in der Hand tragend — daran fand Niemand Bedenken; und das Trauerspiel Polyeuctus, welches der Leipziger Dichter Cormart nach Corneille überaus frei bearbeitet hatte, gab sogar folgende Bühnenweisung:

> 'Zwei persianische Christen werden an Pfählen oder Creutzen in einem angelegten Feuer aufgehängt; einer von den dabei stehenden Soldaten gehet hin und stösset dem einen Gekreutzigten die Partisan ins Hertze, dieser quälet sich ein wenig und stirbt. Hierbei werden unterschiedliche Christen noch umbs Leben gebracht, als einer gesteiniget, der andre gespiesset und ins Feuer geworfen.'

Gegen solche Bühnenvorgänge liesse sich der Ausgang des Othello fast harmlos nennen; allein die Zuschauer waren inmittelst angekränkelt von der matten Sentimentalität französischer Tragödien, und so erschien denn dem gedrängt vollen Hause die Katastrophe — Desdemona's Erwürgung — 'zu schauderhaft', sie wurde überdiess von Othello-Brockmann besonders stark aufgetragen. Die Hamburger Theatergeschichte meldet zur Othello-Aufführung: 'Ohnmachten über Ohnmachten erfolgten während der Grausscenen dieser ersten Vorstellung des übertragischen Trauerspiels. Die Logenthüren klappten auf und zu, man ging davon oder ward nothfalls davongetragen.' Der Hamburger Senat hatte nunmehr das Einsehen, vor der zweiten Wiederholung zu beschliessen, dass dem Stücke ein glückliches Ende untergeschoben werden solle,[4]) und dagegen gab es keinen Widerspruch. Die Aufführung wird gerühmt. Brockmann gefiel zwar in der Titelrolle weniger als früher, aber meisterhaft war wieder Dorothea Ackermann als Desdemona, ebenso der Jago Schröder's. Solche Bösewichte, denen das Böse Selbstzweck ist, spielte er ungern; liess sich's nicht vermeiden, dann lag ihm daran, jeden kleinen Zug hervorzuheben, in welchem noch eine Spur von Menschlichkeit durchblickt. Müsse doch sonst der Zuschauer allen handelnden Personen den gesunden Verstand absprechen, wenn ein Schurke sie täusche, der das Siegel der Verworfenheit stets an der Stirn trage. Wie mag aber dem Jago-Schröder zu Muthe gewesen sein, als Othello und Desdemona auf Senatsbeschluss in liebevoller Gemüthlichkeit sich versöhnten!

War es diese trübe Erfahrung, welche seinem Eifer für den britischen Dichter einen Hemmschuh anlegte? Fast scheint es so, denn erst nach zwölf Monaten (24. November 1777) wird das dritte Shakespearestück aufgeführt, und zwar diessmal eine minder bedenkliche Komödie: *Der Kaufmann von Venedig,* 'mit neuer Dekoration eines perspectivischen Kolonadenganges.' Dorothea Ackermann war Porzia, Frau Schröder —Nerissa, Schröder — Shylock. Die Theatergeschichte bemerkt von ihm: 'Eine treffliche Nachahmung jüdischer Sitte und Benehmens, mit dem feinsten Beobachtungsgeiste der Natur abgelauscht. Sprachton, Händeschlagung und Geberdung im Handel und Wandel hatte er sich eigen zu machen und zu veredeln gewusst.' Schröder's Biograph fügt hinzu: 'Der Jude stand da, den Shakespeare sah. Mir ist kein Schauspieler vorgekommen, der sich ihm genähert hätte, als der Engländer Macklin, und doch hab' ich Kemble gern gehabt.'

Schon nach drei Wochen folgte wiederum eine Komödie: *Mass für Mass* (15., 16. und 18. December). Hier ist die Exposition geändert: der Herzog erscheint gleich als Mönch, er zog bereits seit vier Wochen in der Residenz unerkannt umher, ermittelte Angelo's früheres Verlöbniss mit Mariana und erklärt jetzt erst seinem mönchischen Begleiter den Zweck seiner Verkleidung. Das Lied zu Anfang des IV. Aktes ist mit überaus schwachen Versen vertauscht. Die sonstigen Abweichungen beschränken sich im Wesentlichen auf Scenen-Umstellung und Zusammenlegung: von den vier ersten Akten hat jeder nur *eine* Verwandlung, der reichgruppirte Schlussakt bleibt fast unverändert. Schröder gab den Herzog, Dorothea Ackermann die Isabella, Frau Schröder die Mariana. So fand das Stück eine günstige Aufnahme und öftere Wiederholung.

Das Jahr 1778 brachte drei Shakespeare-Dramen, zunächst (am 17. Juli) den *König Lear,* mit Musik von Stegmann. Schröder ändert, neben praktikabler Zusammenlegung einzelner Scenen, nicht bloss den Anfang, sondern auch das Ende. Die ganze erste Scene, mit der Theilung des Reiches und Kordelia's Verstossung, ist in gedrängte Erzählung umgewandelt; Kent berichtet diese Vorgänge dem Grafen Gloster. Hier entschied die Besorgniss, dass des Zuschauers Theilnahme für Lear beeinträchtigt werde, wenn er den thörichten Zorn des Königs als Augenzeuge miterlebt habe; zugleich sollte der scharfe Abfall zwischen väterlicher Frei-

gebigkeit und töchterlicher Hartherzigkeit eine Ausgleichung finden, wenn Beides nicht fast unmittelbar sich folgte. Der Schluss wählt einen Mittelweg, vielleicht noch im Gedanken an Othello's Schicksal: Lear stirbt, als er die ohnmächtige Kordelia für todt hält, aber diese bleibt am Leben.

Dorothea Ackermann hatte wenige Wochen vor der Aufführung die Bühne verlassen, im 26sten Lebensjahre, um sich mit dem Professor Unzer zu verheirathen. Eine grosse Künstlerin, im Besitze aller innern und äussern Mittel — sobald sie auf der Bühne stand, allein stets blieb es ihr peinlich, die Bretter zu betreten. Schröder beurtheilte Keinen strenger als die eigenen Angehörigen: auf *sein* Lob durften sie stolz sein; — er stellte Dorothea über ihre Schwester Charlotte, und diese, welche im 18ten Lebensjahre starb, hatte unter anderthalbhundert Rollen auch die Adelheid von Walldorf so glänzend gespielt, dass der Bruder die Leistung für das Vollkommenste erklärte, was er je auf irgend einer Bühne gesehen. Dorotheens Shakespeare-Rollen: Ophelia, Porzia, Isabelle, übernahm nun Frau Schröder, und sie stand nicht zurück hinter ihrer grossen Vorgängerin. Als Ophelia sang sie die Balladenstrophen der Wahnsinnsscene nach selbsterfundener Melodie in dumpfem, verstimmtem Tone; dazu das todtenblasse Antlitz, die starren Blicke, der zum Lächeln verzogene Mund, indess alle übrigen Theile des Gesichtes von Wahnsinn gespannt sind — ein Gesammtbild fürchterlichster Wahrheit.

Frau Schröder war auch jetzt Kordelia, während Schröder's Lear aller Orten Begeisterung erweckte. Iffland wurde gefragt: ob er wirklich in dieser Rolle so gross gewesen sei? und erwiderte: 'Ja, ja! Das lässt sich gar nicht beschreiben; sehen, fühlen musste man es. Sein Blick entschied; wohin er den wandte, da *erblindete* man. Die Nebenspieler wagten oft kaum zu sprechen.' Als Schröder den Lear zum Beginn seines ersten Wiener Gastspiels wählte, verdross diess die Freunde Brockmann's, welcher die Rolle bis dahin erfolgreich gegeben hatte: ihre Stimme regte die Menge auf, immer lauter hetzte man gegen den anmassenden Fremden; es hiess, er habe das Urtheil der Wiener für nichtssagend erklärt. Der missgünstige Schauspieler Stephanie der jüngere schürte im Stillen, während er offen die wärmste Freundschaft für den Gast zeigte. Schröder wurde von dem Fürsten Kaunitz gewarnt. 'Ich weiss,' sagte dieser, 'welche Gewährsmänner Ihnen zur Seite stehen,

ich weiss auch, dass ich denen beitreten werde; aber wer kann gegen das Vorurtheil aufkommen? Und hier werden Sie mit Ihren eigenen Waffen bekämpft: Brockmann ist Ihr Schüler.' — 'Durchlaucht,' erwiderte Schröder verbindlich, 'etwas darf sich der Meister immer noch vorbehalten.' — So kam die Vorstellung heran. Kaiser Joseph erschien, dadurch ward Anstand und Sitte gewahrt — aber Stille sollte bleiben, das war die Losung der zahlreichen Gegner. Bei dem Fluch über Goneril applaudirte der Kaiser mit seiner Begleitung, die Mehrheit murrte; im II. Akt, wo Lear den beiden Töchtern gegenübersteht, gelang es nochmals, die steigende Theilnahme zu unterdrücken; aber der Sturm auf der Haide entfesselte auch den lange verhaltenen Beifallssturm, der dann Scene für Scene donnernd losbrach, Freund und Feind mit sich fortreissend. Dem einstimmigen Hervorruf durfte Schröder nicht folgen, weil ein kaiserlicher Befehl diesen Missbrauch abgestellt hatte. Fürst Kaunitz sagte ihm andern Tages: 'Wer denkt an Alles? Sie hätten statt der Bühne meine Loge betreten können, um sich von dort noch einmal dem Publikum zu zeigen. Das ist nicht im Gesetz verboten.' — Ganz Wien feierte den gewaltigen Schauspieler. Maria Theresia, die Kaiserin-Königin, empfing ihn in Gegenwart ihres Hofstaates mit den Worten: 'Meine Gesundheit verbot mir, das Theater zu besuchen; aber das lass' ich mir nicht nehmen, den Mann kennen zu lernen, von dem meine Kinder und meine guten Wiener nicht genug zu erzählen wissen, und ihm Dank zu sagen.' Kaiser Joseph sprach ihn eine Stunde lang. — Die Darstellerin der Goneril war so tief erschüttert, dass sie sich entschieden weigerte, den Fluch Schröder-Lear's noch einmal über sich ergehen zu lassen. Bei einer spätern Aufführung in Hamburg machte Schröder vor diesem Fluch eine lange Pause, als ob er sich erst sammeln müsse, um die Worte zu finden. Das Publikum war hingerissen, die Freunde rühmten diese neue tiefe Wahrheit seines Spiels. Lächelnd erwiderte er: 'Wenn der Schauspieler durch das Ganze seiner Rolle wirkt, ist der Zuschauer leicht geneigt, ihm auch jede Einzelheit als Verdienst auszulegen. Diessmal war nur Geistesgegenwart die Ursache der Pause. Ich sah die Kulisse von einer Kerze entzündet, und der Theatermeister stand ruhig darunter, er bemerkte nichts. In der Pause rief ich ihm zu: 'Esel, siehst Du denn nicht die umgefallene Kerze?' — Auf dem Burgtheater ist der Schrödersche mildere Schluss des Trauerspiels seitdem bei-

behalten worden, und Heinrich Laube, der alte Bühnenkenner, tritt für denselben ein, weil das Opfern der ehrlichen, liebenswürdigen Cordelia bei der Darstellung stets als Misston wirke.

Vier Monate nach dem Lear (am 17. und 20. November) wurde *König Richard II.* aufgeführt. Schröder war Richard: er hatte eine alte Vorliebe für das Stück und die Rolle; seine Frau gab die Königin, welcher verschiedene Reden der Constanze im König Johann zugelegt waren, so beispielsweise die Worte aus Akt III, Scene 1, welche bei Schlegel lauten:

> 'Ich will mein Leiden lehren stolz zu sein;
> Denn Gram ist stolz, er beugt den Eigner tief.
> Um mich und meines grossen Grames Staat
> Lasst Kön'ge sich versammeln; denn so gross
> Ist er, dass nur die weite, feste Erde
> Ihn stützen kann; *den* Thron will ich besteigen,
> Ich und mein Leid; hier lasst sich Kön'ge neigen.'

Damals waren solche Entlehnungen ein beliebtes Mittel, um die Wirkung zu steigern, von dem auch Dalberg in Mannheim Gebrauch machte. Der an sich schon bedenkliche Kunstgriff wurde aber noch bedenklicher, wenn das beraubte Stück ebenfalls an die Reihe kam und dem Eigenthümer die Zwangsanleihe zu erstatten blieb. — Dem Spiel des Schröderschen Ehepaars spendete das Publikum wiederum vollen Beifall, allein die Tragödie wollte nicht gefallen.

Schon vierzehn Tage später (2. December) folgte *König Heinrich IV.,* beide Theile zusammengezogen. Theil I bildet die vier ersten Akte, vielfach gekürzt und umgestellt, daneben mit Verwendung einzelner Scenen aus Theil II; die Krankheit des Königs wird schon hier hervorgehoben; der fünfte Akt ist dann ganz aus Theil II zusammengefügt. Am Schluss wendet sich der Lord Oberrichter zu Falstaff und seinen Gesellen mit den Worten:

> 'Der grossmüthige junge König hat befohlen, Euch mit Allem, was Ihr braucht, zu versehen. Sieben Meilen verbannt er Euch aber so lange, bis man bessere Sitten an Euch sieht.'

Falstaff und die Uebrigen blicken sich lange an, endlich sagt Falstaff: 'Gute Nacht, Bauch!' und der Vorhang fällt. — Schröder war der biedere wohlbeleibte Ritter Hans; eine raschgezogene rothe Schneckenlinie auf jeder Backe genügte, das Vollmondsgesicht zu schaffen, seiner Rede wusste er 'eine lallende, den Sekttrinker

verrathende Feinstimmigkeit' zu geben. Die Freunde Shakespeare's begrüssten ihn mit Jubel, von der Zuschauermenge wurde das Schauspiel kalt aufgenommen. Nach dem Schlusse trat Schröder heraus, um die nächste Vorstellung anzukündigen, und sagte: 'In der Hoffnung, dass dieses Meisterwerk Shakespeare's, welches Sitten schildert, die von den unsrigen abweichen, immer besser wird verstanden werden, wird es morgen wiederholt.' Nun folgte wirklich eine dreimalige Wiederholung, und das Stück blieb auf dem Repertoire, aber die Masse konnte ihm keinen Geschmack abgewinnen. Nur in Berlin durfte Schröder beim Gastspiel den Falstaff an vier auf einander folgenden Abenden geben. In Wien dagegen wurde das Stück — trotz seinem Falstaff — nach *einer* Aufführung beseitigt.

Wir wissen nicht, ob der doppelte Misserfolg — mit Richard II. und Heinrich IV. — die Veranlassung war, dass Schröder den Shakespeare eine Weile ruhen liess. Es bleibt dabei auch zu erwägen, dass er ein neues Shakespeare-Drama niemals im ersten oder im letzten Quartal des Theaterjahrs auf die Bühne brachte, ohne Zweifel geleitet vom Interesse sicheren, nachhaltigen Zusammenspiels. Immerhin mochte es der Ueberlegung werth scheinen: welches Stück jetzt folgen solle? Die entschiedenste weitgreifende Wirkung hatten bis dahin zwei von den fünf grossen Tragödien erzielt: Hamlet und Lear, beide in der Schlusskatastrophe gemildert; die dritte, Othello, war an dem grellen Ausgang gescheitert. Das gleiche Bedenken für ein Publikum jener Tage zeigt Romeo und Julie. Der Schluss liess sich poetisch nicht ändern, höchstens wieder polizeilich; und für Schröder fehlte darin die eigentlich tragische Rolle, er hätte wohl nur den Mercutio oder den Bruder Lorenzo übernehmen können. Endlich befand sich der Stoff unter dem nämlichen Titel schon zweimal auf dem Repertoire: zuerst als Trauerspiel von Christian Felix Weisse, eine selbständige Arbeit mit Shakespeareschen Anklängen, aber nur 8 handelnden Personen, dann als Singspiel von Georg Benda. So blieb noch die fünfte grosse Tragödie, der Macbeth, welcher, sentimentalen Bedenken gegenüber, den Vortheil bietet, dass keine Hauptperson auf offner Scene stirbt, und dass der Untergang des Herrscherpaars auch ein zartes Gemüth schwerlich verletzen kann.

Vielleicht waren solche Gründe mitbestimmend, dass nunmehr *Macbeth* auf der Hamburger Bühne erschien, sieben Monate nach

Heinrich IV. (21. Juni 1779). Die Hexenscenen, von Eschenburg so geschickt übertragen, dass Schiller in seiner Bearbeitung sie ohne Weiteres beibehielt, wurden gleichwohl aus Bürger's Uebersetzung genommen, wo dieselben, nach Bürger's Art, stark-niedriger, vielleicht hexenmässiger gefärbt sind, und dem Brauch der englischen Bühne entsprechend wurden sie gesungen: eine gefällige fliessende Composition hatte Stegmann geliefert. Neue, gelungene Dekorationen erhöhten die glänzende Ausstattung. Schröder war Macbeth, er liess auch hier die menschlichen Seiten des Characters zur vollen Geltung kommen, ohne dessen Kraft zu schädigen, und das war dem Ganzen nur förderlich. Engländer stellten ihn dem berühmten John Kemble nicht nach, der als Macbeth seine grössten Triumphe feierte. Uns erscheint das natürlich, denn, nach Ludwig Tieck's Urtheil, stand bei Kemble die Deklamation immer im Vordergrunde. Schröder's Frau gab die ganze Lady Macbeth — als Gattin, Hausfrau, Königin, wachend und schlafwandelnd, während ihre grosse Nebenbuhlerin in England, Kemble's Schwester: Mrs. Siddons, nicht stets vergessen liess, dass man ein Schauspiel sah.

So hatte Schröder in kaum 3 Jahren (20. September 1776 bis 21. Juni 1779) 8 Shakespeare-Dramen auf die Bühne gebracht: Tragödien, Komödien, Historien, aber keines der Römerdramen. Sein Lieblingsstück, Julius Cæsar, wurde nur desshalb nicht vorgenommen, weil ihm eine vollkommene Besetzung unmöglich schien. Gegen den Timon erklärte er sich mit den Worten: 'Ich bin fest überzeugt, dass der Character des Timon in Hamburg kein Glück machen würde, und die Bearbeitung hat viele Schwierigkeiten.'

Nach dem Macbeth liess der Bearbeiter eine dreizehnjährige Shakespeare-Pause folgen. Den leichtsinnig bewegten Tagen der Jugend waren die sorgenvoll bewegten Tage des Mannes gegenübergetreten. Das Hamburger Theater wird von Schröder's Mutter verpachtet, er macht seine Gastspielfahrt, bleibt vier Jahre am Burgtheater und gibt hier auch den Cymbelin in einer Bearbeitung unter dem Titel: 'Imogen', welche seinem Biographen Meyer zugeschrieben wird. Dann sammelt er selbst eine Gesellschaft für Hamburg und beginnt dort seine Bühnenleitung 1786. Im nächsten Jahre lautet ein Brief: 'Meine Lage ist glücklich. Ich habe das beste Theater in Deutschland, bin gesund, man schätzt und liebt mich, ich besuche die ersten Gesellschaften. Auch kann ich Gutes thun und thue es redlich.' Fünfzehn Monate später heisst es:

'Mein Werk ist zu gross für Hamburg. Hätt' ich keine Frau, ich liesse den ganzen Teufel auffliegen, so sehr hab' ich es satt.' In dieser Weise wechseln Fluth und Ebbe — aussen und innen. Bald erschwert Nachlass des Gedächtnisses dem 48jährigen Manne das Lernen neuer Rollen. Eine Reise wird unternommen, sie führt ihn auch nach Weimar, er verkehrt hier mit den Koryphäen der deutschen Literatur, die Herzogin Anna Amalia zieht ihn in ihren Kreis. Dann stirbt seine hochbetagte Mutter, die Wittwe Ackermann's, seit 25 Jahren auf der Bühne nicht mehr thätig. Sie war die Freundin Wieland's und Pfeffel's; in tragischen wie in komischen Rollen bedeutend, Verfasserin vieler Gelegenheitsspiele und Theaterreden; sie verbesserte die Stücke, studirte alle Rollen ein, verstand jede Handarbeit, ihr Fleiss gränzte an's Unglaubliche. Welch eine Künstlerfamilie! Ackermann und seine Frau, die Töchter Dorothea und Charlotte, der Sohn Schröder und dessen Frau — alle auf den höchsten Stufen ihrer Kunst. Der Kreis steht einzig da, er hat niemals seines Gleichen gesehen! —

Im Jahre 1792 (26. October) erschien auf der Hamburger Bühne Schröder's letzte Shakespeare-Bearbeitung: *Viel Lärmen um Nichts,* Schauspiel in 5 Aufzügen. Die Handlung war diessmal, um lebendigere Wirkung zu erzielen, in die Gegenwart verlegt, wie Schröder das liebte; und sein Personen-Verzeichniss wird sich folgendermassen stellen:[5])

General von Heerenberg (Don Pedro, Prinz von Arragonien).
Hauptmann Baron von Breitenau (Benedict).
Baron Diemen (Claudio).
Baron Grottau (Don Juan).
Graf Hedwig (Leonato, Statthalter von Messina).
Gabriele, seine Tochter (Hero).
Albertine, seine Nichte (Beatrice).
Spach, Kammerdiener des Barons Grottau (Borachio).
Der Dorfschulz (Holzapfel).
Kohl, Dorfwächter (Schleewein).

Die Zuneigung, welche Breitenau-Benedict und Albertine-Beatrice für einander empfinden, wiewohl sie sich mit Spott und Witz rastlos bekämpfen, wird gleich zu Anfang bestimmt hervorgehoben. Bei der Intrigue, welche jedem Theil die Gewissheit geben soll, dass der andere ihn liebt, geht aber Albertine *nicht* in die Schlinge; und von der Kritik wurde diese Aenderung als besonders wirkungsvoll

hervorgehoben, weil das Fräulein dadurch ein ungemeines Uebergewicht über den leichtgläubigen Breitenau erhalte, während das Komische ihres Characters und der Situation nur verstärkt werde. Breiter ausgeführt ist das Gespräch, in welchem Grottau-Don Juan bei Diemen-Claudio die Eifersucht stufenweise zu wecken versteht. Zuerst Lob der geliebten Gabriele, aber von sarkastischem Lächeln begleitet; dann flüchtige Anspielungen auf das reizbare Temperament der Dame; hiernächst allgemeine Bemerkungen über die Unzuverlässigkeit der Weiber, mit entfernter Anwendung auf die Person; ein bedeutendes Schweigen zur rechten Zeit — und endlich die sichtbare Ueberzeugung für den Betrogenen. Schröder war mit glücklichster Laune Breitenau-Benedict (auch Garrick's Lieblingsrolle); von Frau Schröder als Albertine-Beatrice wird berichtet: es scheine, dass sie sich zu der Rolle eine eigene Physiognomie angeschafft habe, und mit Leib und Seele sei sie so völlig im Geiste der Aufgabe gewesen, als ob sie das Stück *geschrieben* hätte. Uebrigens urtheilte die Kritik: Diemen-Claudio's und Gabriele-Hero's ernsthafte Liebesgeschichte, zwar vortrefflich ausgeführt und mit der Handlung verwebt, zeige sich doch für das Ganze nicht vortheilhaft; der Zuschauer werde durch Albertine und Breitenau vorwiegend beschäftigt, seine Empfänglichkeit für den ernsten Theil des Stückes aber werde zudem beeinträchtigt durch die glänzenden komischen Scenen mit dem Schulzen und seiner Wache, denn immer sei der Uebergang schwierig von grossem Gelächter zu grosser Rührung. Die Vorstellung fand jubelnden Beifall, sie wurde gleich in den nächsten Wochen fünfmal wiederholt.

Schröder hat mithin überhaupt 10 Dramen Shakespeare's in 9 Stücken bearbeitet: 4 Tragödien — Hamlet, Othello, Lear, Macbeth; 3 Komödien — Der Kaufmann von Venedig, Mass für Mass, Viel Lärmen um Nichts; 3 Historien — Richard II., Heinrich IV., 1ster und 2ter Theil, beide zusammengezogen. Von diesen Arbeiten waren nur 4 gedruckt zu ermitteln: Hamlet, Lear, Mass für Mass, Heinrich IV.;[6]) es ist wahrscheinlich, dass die übrigen Manuscript blieben, sie scheinen verloren. Er übersetzte nicht eigentlich selbst: Wieland oder Eschenburg wurden zu Grunde gelegt, aber er war des Englischen mächtig genug, um sie bühnengerecht zu verbessern. Die Sprache erhält durch ihn den dramatischen Ausdruck, so dass sie dem Schauspieler leicht vom Munde geht, dem Zuschauer leicht in's Ohr fällt. Den Monolog Hamlet's 'Sein oder Nichtsein' gibt

Wieland in breitester Nüchternheit, Eschenburg nähert sich dem knappen Schwung des Originals, Schröder erstrebt daneben die Klarheit des Vortrags durch folgende Fassung:

> 'Sein oder Nichtsein, das ist also die Frage. Ist edler die Seele dessen, der Wurf und Pfeil des angreifenden Schicksals duldet? oder dessen, der sich wider alle die Heere des Elends rüstet, und widerstrebend es endigt? — Sterben — Schlafen; weiter nichts, und mit diesem Schlaf den Gram unserer Seele, die unzählbaren Leiden der Natur endigen, die hier unser Erbtheil sind, — ist eine Vollendung, die wir mit Andacht wünschen sollten. — Sterben, schlafen. — Schlafen? Vielleicht auch träumen. Da, da liegt's! Denn was uns in diesem Todesschlafe für Träume kommen möchten, wenn wir nur dem Geräusch hier entronnen sind, das verdient Erwägung. Diess ist die Rücksicht, warum wir uns den Leiden des Lebens unterwerfen. Denn wer ertrüge seine Geisseln, seine Schmach, die Bosheit des Unterdrückers, die Verachtung des Stolzen, die Qualen verworfner Liebe, die zögernde Gerechtigkeit, den Uebermuth der Grossen, die Verhöhnung des leidenden Verdienstes von Unwürdigen; wenn er sich mit einem kleinen Messerchen in Freiheit setzen könnte; wer würde unter der Last eines so unheilvollen Lebens schwitzen und jammern? Aber die Ahndung von etwas nach dem Tode verwirrt die Seele, und bringt uns dahin, dass wir lieber die Uebel leiden, die wir kennen, als zu andern fliehen, die wir nicht kennen. So macht uns das Gewissen zu Memmen; so entnervt ein blosser Gedanke die Stärke des natürlichen Abscheus vor Schmerz und Elend, und die grössesten Unternehmungen, die wichtigsten Entwürfe, werden durch diese einzige Betrachtung in ihrem Laufe gehemmt, und von der Ausführung zurückgeschreckt.' —

Fortgelassen ist hier, bei der Schlussredaction, die Stelle:

> 'Das unentdeckte Land, von dess Bezirk
> 'Kein Wandrer wiederkehrt.'

offenbar wegen des öfter hervorgehobenen Bedenkens: wie Hamlet diess aussprechen könne, nachdem er erst kurz vorher mit dem Geiste seines Vaters geredet? —

Aber die gedruckten Bearbeitungen Schröder's sind weder,

was sie bei den ersten Vorstellungen waren, noch was sie bei den letzten wurden: fast jede Wiederholung gab dem Dichter mehr zurück. Die praktische Absicht der Aenderungen tritt beinah immer klar hervor; wo wir dieselben nicht billigen können, da werden wir doch erwägen, dass seiner tiefen Verehrung Shakespeare's die Kenntniss der veränderten Bühne, des veränderten Geschmacks gegenüberstand.

Schröder zog diesen Geschmack zu Rathe, ohne sein Sklave zu werden, vielmehr lag ihm an dessen Veredelung: das beweist, neben der Einbürgerung Shakespeare's, auch die Behandlung der Kostümfrage, welche bis dahin kaum angeregt war. Es genügte den Schauspielern wie den Zuschauern, wenn nur Herrscher und Diener, Vornehme und Geringe sich unterscheiden liessen. Garrick spielte die Shakespeare-Gestalten grauer Zeit noch lange im Gesellschaftsanzug seiner Tage, dem Habit habillé: dasselbe war für Hamlet schwarz; für König Lear mit Pelz verbrämt, dazu ein Ueberwurf mit reicher Hermelineinfassung; für Macbeth hatten Rock und Weste breiten Tressenbesatz, der Haarbeutel fehlte nicht, und neben ihm stand seine Lady, die Dolche darbietend — in ungeheurem aufgebauschtem Reifrock. Garrick's Zeitgenosse, der Schauspieler Macklin war es, welcher hier die alte schottische Tracht zuerst einführte. Auch Eckhof spielte den König Canut (von Schlegel) im französischen Staatskleid, mit Knotenperrücke, Stern und Band, nebst goldbesetztem Federhut, den Krückstock über die rechte Hand gehängt; und Fleck trug als Othello noch rothe Generals-Uniform, dazu einen dreieckigen Hut mit weissen Federn. Schröder gehörte zu den Ersten in Deutschland, welche Werth legten auf ein geschichtlich bestimmtes Kostüm, weil ihm die Tracht seiner Zeit, wo nicht gegenwärtige Zustände sie erforderten, für die Bühne nachtheilig erschien; allein Geschmack stand ihm höher dabei als peinliche Treue: seine Kleidung war stets angemessen, nie überladen. Für den Lear erachtete er weder eine fabelhafte altbritanische, noch die spanische Tracht geeignet und wählte desshalb als Ueberwurf über dem Wamms einen echten chinesischen Schlafrock von schwarzer Grundfarbe, auf dieser grosse, in einander verwickelte Drachen. Aehnlich half er sich beim Macbeth. Und noch lange nach seinem Tode bewahrte die Hamburger Garderobe diese Kostümstücke als historische Denkwürdigkeiten. [7])

Bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts wurden in Deutsch-

land, ausser den Schröder'schen Bearbeitungen, ferner folgende Dramen Shakespeare's aufgeführt: Julius Cæsar, Coriolan, Timon — Die Irrungen, Der Sturm, Die bezähmte Widerspänstige, Die lustigen Weiber von Windsor — König Johann, König Richard III.; einzelne davon allerdings verballhornt bis zur Unkenntlichkeit. So hatten denn in den 25 Jahren seit der ersten Schröder'schen Hamlet-Aufführung bereits mehr als die Hälfte aller Shakespearestücke ihren Weg auf die deutsche Bühne gefunden.

Es war nicht Zufall, es war Nothwendigkeit, dass Garrick und Schröder, die grössten Schauspieler, für Shakespeare, den grössten dramatischen Dichter, in die Schranken traten; aber der Zufall brachte die drei Namen durch drei Jahrhunderte in eigne Zahlenverbindung: — 1616 starb Shakespeare — 1716 ward Garrick geboren — 1816 starb Schröder.

Anmerkungen.

[1]) Nachdem Schröder 13 Jahre lang auf eigner Scholle gewirthschaftet hatte, übernahm der Siebenundsechzigjährige noch einmal die Leitung der Hamburger Bühne am 1. April 1811 — um schon nach Jahresfrist wieder zurückzutreten. Diese letzte öffentliche Thätigkeit wurde ihm verleidet theils durch Ungunst der Zeitverhältnisse (von den französischen Machthabern und ihrer Censur begegnete ihm rohe Willkür), theils durch Ungunst des Publikums, welche nicht ohne Grund war (Schröder verschmähte es, dem Zeitgeschmack zu huldigen, er glaubte ihn reformiren zu können mittelst einer starken Anzahl von ihm selbst bearbeiteter Stücke, allein sie brachten nur eere Häuser). So ergab der Jahresschluss einen Schaden von etwa 60,000 Mark lfür den Unternehmer. (Vergl. Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspiel dichters und Schauspieldirectors Fr. Lud. Schmidt. Zusammengestellt und herausgegeben von Hermann Uhde. II, S. 1—42.)

[2]) Singspiel in 1 Aufzug, das Original französisch von H. Sedaine, übersetzt von H. Faber. Für die Hamburger-Bühne hatte Eschenburg einige Arien geändert.

[3]) Eduard Devrient sagt von Schröder:[a]) 'Die komischen und bürgerlichen Charactere blieben seine vorzüglichsten, die Würde seiner ernsteren und höheren

---

[a]) Geschichte der deutschen Schauspielkunst III, 191.

Gestalten war eine mehr innerliche, *denn Vornehmheit und weltmännischer Schliff war seine schwächste Seite.* Die Rolle des *Grafen Klingsberg*[b] z. B., die er mit Vorliebe, durch zwei Stücke hindurch, für sich zugerichtet hatte, die er sogar wählte, um vom Theater abzutreten, gehörte keineswegs zu seinen gelungensten.' Devrient urtheilt nicht als Augenzeuge: er wurde 1801 geboren, während Schröder 1798 (30. März) zum letzten Male die Bühne betreten hatte. Insofern erscheint gewichtiger eine Mittheilung des 'alten Schmidt'[c] aus dem Munde des siebzigjährigen, aber überaus geistesfrisch gebliebenen Bürgermeisters Heise, der Schröder's Jugendfreund gewesen war und ein geistvoller Mann genannt wird. 'Ich habe' — erzählte dieser — 'Schröder aufwachsen sehen. Unbedingt bestätige ich alles Lob, welches ihm in komischen Rollen, wie der Geizige u. a. m. von jeher gespendet worden ist. Nur hat er sich den vornehmen Anstand nie aneignen können.' 'Das Nämliche bestätigte auch Iffland' — setzt Schmidt hinzu und bemerkt weiter: 'Auffallend — fuhr der Bürgermeister fort — sei in Rollen, welche solchen Anstand erforderten, die Verlegenheit seiner Hände gewesen; er (Heise) habe ihm daher die Uebernahme des *Marinelli* widerrathen, den er denn auch schnell wieder abgegeben habe. Keine Spur von dem abgeschliffenen Höfling sei in der Darstellung gewesen, wiewohl Schröder die Rolle mit unendlichem Verstande *gesprochen* habe.'

Nun erscheint es seltsam genug, dass Schröder, der schon in seinem 19ten Lebensjahre mit den jungen reichen Offizieren zu Hannover auf vertrautestem Fusse stand,[d] der von Jugend auf das glänzendste Talent der Beobachtung und Aneignung besass, gleichwohl nicht vermocht haben sollte, die Manieren vornehmen Anstands zu gewinnen. Und in der That wird das Gegentheil behauptet von zwei ebenso feinsinnigen als sachverständigen Augenzeugen; diese sind: der Dramaturg Joh. Fr. Schinck und der Professor F. L. W. Meyer, Schröder's Biograph, welcher für dessen Schwächen keineswegs blind ist. Schinck beurtheilt das Lustspiel: 'Die unglückliche Ehe durch Delikatesse' in eingehendster Weise und sagt dann über Schröder:[e] '*Graf Klingsberg*, wie ihn Herr Schröder, als Dichter und Schauspieler, gibt, steht unter den Weltleuten dieses Stückes obenan. So gewandt, geschmeidig und abgeschliffen, so sich jedes Menschen, der ihm aufstösst, durch Auffindung seiner schwachen Seite sicher und unfehlbar bemächtigend; so schnell beobachtend und das Beobachtete anwendend; so besonnen sich aus jeder begangenen Unbesonnenheit herauswickelnd; so leicht sich in jede Gattung der Konversation schmiegend; so gleichmüthig Spott und Neckerei hinnehmend und sie auf der Stelle erwidernd; so kaltblütig höflich Beleidigungen ahndend; so Allen Alles, mit einem Worte, so in jeder Situation des Lebens zu Hause, wie Klingsberg, ist

---

[b] In dem Stücke: 'Der Ring, oder die unglückliche Ehe durch Delikatesse. Ein Lustspiel in 4 Aufzügen.' Eine Fortsetzung des Lustspiels: Der Ring. Nach Farquhar's: 'Sir Harry Wildair.' Von Schröder. (Schröder's dramatische Werke, herausgegeben von E. v. Bülow, IV, 169.)

[c] Denkwürdigkeiten von Fr. Ludw. Schmidt. Herausgegeben von Hermann Uhde, I, 249.

[d] Fr. Ludw. Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers, von F. L. W. Meyer. I, 122.

[e] Dramaturgische Monate. Schwerin, 1790. III, 762.

der Menschen Keiner, die der Dichter um ihn her gruppirt hat. — — Er ist immer der Mann von Erziehung, von feiner Bildung in Sprach' und Betragen — der Kavalier, der abgeschliffene Weltmann. — — Am hervorragendsten aber entfaltet er sich als in der Schule der Welt gebildeten Virtuosen während seines Abentheuers mit der Unbekannten.' Meyer bestätigt diess[f] mit den Worten: 'Schröder als sein Graf Klingsberg, Madame Schröder als Majorin Selting, Zuccarini als Major — können schwerlich übertroffen werden.' Noch bestimmter wird das Urtheil, wie Schröder mit vornehmem Wesen vertraut gewesen, von Meyer ausgesprochen durch die Schilderung des Schröderschen Spiels als *Lord Ogleby*,[g] welcher grade als vornehmer Mann dem reichen Emporkömmling gegenübergestellt ist. Es heisst hier:[h] 'Schröder's Lord Ogleby erstieg, meiner Meinung nach, die höchste Stufe seiner feinkomischen Kunst. Ich habe ihn mit Meistern, mit dem gebührend bewunderten King, vergleichen können, und bin nicht davon zurückgekommen. Es ist eine der letzten Rollen, die Ackermann sich entschloss zu lernen; er gab ihn mit meisterhafter Wahrheit und Laune; wer nur ihn gesehn, konnte nichts vermissen. Dennoch ist es der einzige Character, von dem sich Schröder selbst nicht verbergen konnte, dass er diesen ihm über Alles werthen Vorgänger übertroffen, und der Vorgänger selbst würde für ihn entschieden haben. Denn Alles vereinigte sich, um in ihm das Bild eines liebenswürdigen und lächerlichen, geistreichen, gebildeten und eitlen Mannes vom Stande, vollendet hervortreten zu lassen. Wer aus dieser Darstellung keine Menschenkenntniss zurückbrachte, dem würde sie keine Lehrstunde der Schule, keine Erfahrung der Wirklichkeit verliehen haben.' — Als Bestätigung sagt Schinck:[i] 'Schröder's Lord Ogleby ist ein wahrer Triumph der Darstellung, da geht auch nicht der kleinste Zug verloren. Glänzender kann der Schauspieler nicht mit dem Dichter um die Palme ringen.'

Ueber Schröder's *Marinelli* berichtet Meyer Folgendes:[k] 'Er hatte sich den Angelo zugetheilt, alle Schauspieler und näheren Schauspielfreunde riefen ihn zum Marinelli aus. Er gab nach und gefiel anfangs. Nur eine Tonangeberin erlaubte sich das Urtheil: 'Marinelli ist Schröder's Sache nicht!' und fand Nachbeter. Schröder erfuhr es. Emilia Galotti war am 15. May (1772) zuerst gegeben, am 19. und 25. bei nicht vollem Hause, am 16. Junius bei leerem wiederholt. Das hielt der bescheidene Mann, zu Bodens[l] und anderer Kenner grossem Aerger, für einen deutlichen Wink, übernahm Möller's Angelo und gab diesem den Marinelli. Möller ging ungern daran, bot seine ganze Kraft auf, nutzte Schröder's Unterricht und gefiel am 18. August dennoch nicht. Schröder's Angelo desto mehr. Als nach beträchtlicher Zeit Berlin, Wien, München,

---

[f] F. L. Schröder. II a, 39.

[g] In dem Stücke: 'Die heimliche Heirath. Ein Lustspiel in 5 Aufzügen. Nach Colman's und Garrick's: Clandestine Marriage. Von Schröder.' (Schröder's Dram. Werke, herausg. von E. v. Bülow. I, 1.)

[h] F. L. Schröder. I, 265.

[i] Dramaturgische Monate. II, 467.

[k] F. L. Schröder. I, 230. 234.

[l] Johann Joachim Christoph Bode, geb. 1730, der bekannte Literat und Uebersetzer, mit Lessing befreundet, starb als Darmstädtischer Geheimer Rath in Weimar 1793.

Mannheim und das übrige Deutschland Schröder für einen tragischen Schauspieler erklärt und in Hamburg Glauben gefunden hatten, drang eben diese Tonangeberin dem Künstler ihre Bewunderung auf. 'Gleichwohl', erwiderte dieser, 'würde ich jetzt den Marinelli um kein Haar breit anders spielen als vor zehn Jahren. Auch der, den es Ihnen damals beliebte, so hoch über, jetzt so tief unter mir zu erblicken, ist noch der er war. Nicht wir haben unsere Fertigkeit, Sie haben Ihre Ansicht verändert.' — — Schröder'n begünstigte seine Gestalt, seine vollendete Declamation, die Gewalt über jede seiner Bewegungen, mit Bedeutung aufzutreten ohne anspruchsvoll, mit körperlicher Ausbildung ohne geziert zu erscheinen, und Sicherheit und Gewandtheit des Benehmens zu verbinden. Er schmückte Marinelli's Verworfenheit nicht, aber er war weit entfernt sie zu übertreiben. — — Ein doppelter geschmackvoller und reicher Anzug vollendete die Erscheinung.' —

Was Iffland's angebliches Urtheil über Schröder betrifft, so darf nicht unerwogen bleiben, dass das Verhältniss zwischen Beiden ein eigenthümliches war: äusserlich durchaus freundschaftlich; dabei aber hatte Iffland, dem grössern Meister gegenüber, ein Gefühl, welches sich aus Scheu und Neid zusammensetzte; Schröder hingegen sah bei jenem die Anfänge des Virtuosenthums, gefördert durch rastloses Gastspiel, er erkannte, wie die wahre schlichte Kunst bereits von geistvoller Künstelei untergraben wurde, und diese Erkenntniss entlockte ihm das Wort:[m] 'Ich begreife endlich, dass so etwas gefällt; aber ich begreife nicht mehr, wie ich habe gefallen können.' — So war der Beweggrund zur Verstimmung bei Schröder mehr ein sachlicher, allgemeiner, bei Iffland mehr ein persönlicher, egoistischer. Wenn übrigens dieser an jenem wirklich den vornehmen Anstand vermisst hat, so verhielt sich das umgekehrt ganz ebenso. Schröder schreibt an Karl August Böttiger (Hamburg d. 11. Mai 1796): 'Haben Sie im Grafen Wodmar den Mann, der in Wien Minister sein konnte, gefunden? Gewiss nicht. Wäre der Graf ein braver Schneidermeister, Iffland würde ihn um kein Haar anders repräsentirt haben.'[n] Die Ifflandsche Competenz zur Beurtheilung der Schröderschen Vornehmheit erscheint mindestens nicht zweifellos.

Devrient schildert Schröder's Aeusseres also:[o] 'Die nicht grade edlen Züge, das mehr als unbedeutende Auge verriethen wenig von dem Geiste, der darin wohnte.' — Schmidt sagt aus eigner Anschauung:[p] 'Seine Kleidung glich der eines Landmanns — — eine höchst edle Gestalt bewegte sich in dieser Tracht. Schröder's Grösse war die eines vollkommenen Mannes, seine Gesichtszüge in schönstem Verhältniss; die Augen blau, etwas klein, aber höchst bedeutend; der Blick scharf.' — Uebereinstimmend bemerkt Meyer:[q] Sein Kopf war edel geformt, und das Gesicht hatte einen unverkennbaren Ausdruck von Ruhe, Scharfsinn und Wohlwollen. Ein feineres Profil ist mir selten vorgekommen.'

---

[m] F. L. Schröder, von Meyer, II a, 167.

[n] Fr. L. Schröder in seinen Briefen an K. A. Böttiger (1794—1816) von Herm. Uhde. (Fr. v. Raumer's Histor. Taschenbuch. Neue Folge von Rühl. Jahrg. 1875.)

[o] Gesch. d. deutschen Schauspielk. III, 190.

[p] Denkwürdigkeiten, I, 164.

[q] F. L. Schröder, II a, 349.

Diese ausführlicheren Angaben schienen mir nothwendig, weil Eduard Devrient's Buch weit verbreitet ist, während die Quellenschriften nicht so allgemein zugänglich sind.

[4]) So berichtet Ludw. Brunier: Fr. Ludw. Schröder. Ein Künstler- u. Lebensbild. S. 211.

[5]) Nach den Andeutungen der gleichzeitigen Theaterkritik.

[6]) Ueber die Shakespeare-Bearbeitungen Schröder's, welche gedruckt zu ermitteln waren, folgenden Nachweis:

1. *Hamlet* — a, in 6 Aufzügen — s. Schröder's dramatische Werke, herausg. von E. v. Bülow. IV, S. 279. Auch Einzeldrucke finden sich.
   b, in 5 Aufzügen — s. Hamburgisches Theater, 4 Bde. Hamburg 1776—1781, III, S. 1.
2. *Mass für Mass* — s. Sammlung von Schauspielen für's Hamburgische Theater. Herausgegeben von Schröder. 4 Bde. Schwerin und Wismar 1790—1794. I, S. 1.
3. *König Lear* — s. Hamburgisches Theater, wie vor (1 b). IV. S. 1. (Auch Einzeldrucke.)
4. *Heinrich IV.* Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespeare für's deutsche Theater eingerichtet, von Schröder. Aufgeführt im k. k. National-Hof-Theater. Wien, bei Joseph Edler von Kurzbeck. 1782.

[7]) So berichtet August Lewald. (Ein Menschenleben, V, S. 245, 249, 255.)

Bericht
über die Jahresversammlung zu Weimar
am 23. April 1875.

In Abwesenheit des Herrn Präsidenten Professor Dr. Ulrici wurde die elfte Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft vom Herrn Vice-Präsidenten Geheimen Commerzienrath Oechelhäuser eröffnet und geleitet. Aus den einleitenden Mittheilungen desselben ergab sich, dass sowohl die Mitgliederzahl als auch der Absatz des Jahrbuches nicht unerheblich gestiegen, und der Stand der Gesellschafts-Angelegenheiten überhaupt ein befriedigender ist. Der darauf folgende Festvortrag des Herrn Freiherrn Vincke über 'Shakespeare und Schröder' fand den allgemeinen Beifall der zahlreich versammelten Zuhörerschaft. Nachdem sodann der Rechnungs-Abschluss für das abgelaufene Jahr in statutenmässiger Weise vorgelegt und erledigt worden war, schritt die Versammlung zur Ergänzung und Constituirung des Vorstandes. Die Herren Professor Dr. Ulrici und Oberhofmarschall Freiherr von Friesen, Exc., hatten nämlich andauernder Kränklichkeit halber ihr Ausscheiden aus dem Vorstande erklärt und eine eventuelle Wiederwahl im Voraus abgelehnt. Um den Gefühlen dankbarer Hochschätzung gegen diese beiden hochverdienten Vorstands-Mitglieder Ausdruck zu geben, wurde daher den Vorschlägen des Vorstandes entsprechend der erstere zum Ehrenpräsidenten, der zweite zum Ehrenmitgliede des Vorstandes erwählt, während die entstandene Lücke durch die Wahl des Herrn Universitätsrichters Dr. Thümmel in Halle ausgefüllt wurde. Zum zweiten Vicepräsidenten

wurde Herr Generalintendant Freiherr von Loën ernannt, und den beiden Herren Vicepräsidenten bis zur eventuellen Wahl eines neuen Präsidenten die Geschäftsführung übertragen. Schliesslich wurde beschlossen, dass die nächste Jahresversammlung in Weimar abgehalten werden soll, und der zehnte Band des Jahrbuches wurde den anwesenden Mitgliedern ausgehändigt.

Shakespeare's Coriolanus in seinem Verhältniss zum Coriolanus des Plutarch.

Von

N. Delius.

Das Studium der sogenannten 'Quellen des Shakespeare', lange Zeit auf die engern Kreise der Fachgenossen beschränkt, hat allmählig die Aufmerksamkeit des grössern Publicums auf sich gezogen, seitdem auch die weniger zunftgemässe, exoterische Kritik häufiger und systematischer, als früher der Fall war, auf diese Seite der Shakespeare-Forschung hingewiesen hat. Ein populäres Interesse durfte in der That dieser Gegenstand um so eher in Anspruch nehmen, als es sich ja dabei nicht um eine bloss ästhetische oder literarhistorische Frage handelte, sondern zugleich um eine *Rechts*frage, um die Frage des Eigenthumsrechtes nämlich, das unserm Dichter an seinen eignen Werken verbleibt, wenn wir das von ihm anderswoher Entlehnte den nachgewiesenen ursprünglichen und rechtmässigen Besitzern zurückerstatten oder in Anrechnung bringen müssen. An die Erörterung dieser ersten materiellen juristischen Frage würde sich dann die für eine unparteiische Würdigung Shakespeare's tiefer eingreifende ideelle Erwägung anschliessen, wie viel oder wie wenig von seinem Dichterruhm er an die Vorgänger, d. h. an die Verfasser seiner 'Quellen', abzutreten oder mit ihnen zu theilen hätte. Da will es uns denn bedünken, als ob eine zu einseitig gehandhabte Erörterung jener ersten materiellen Rechtsfrage, gestützt auf die Bemühung, das Mein und Dein zwischen Shakespeare und seinen Vorgängern festzustellen, nicht selten zu einer Verdunkelung jener nicht minder wichtigen zweiten Frage geführt habe und noch führe. Je eifriger man die Quellen des

Shakespeare studirt und jede für sich betrachtet in ihren Entwürfen wie in ihren Einzelnheiten mit den entsprechenden Entwürfen und Einzelnheiten der Shakespeareschen Dramen zusammenstellte, desto bedenklicher schien da, den gehäuften Resultaten dieser Parallelen gegenüber, unseres Dichters Originalität in ihrem traditionellen Ansehen gefährdet, desto häufiger seine Erfindung, seine Charakteristik, ja am Ende seine ganze dramatische Kunst nicht mehr ausschliesslich ihm selber angehörig, sondern zu gutem Theil ein fremdes Verdienst zu sein.

Dass eine solche, durch den blendenden Anschein augenfälliger Aehnlichkeiten irregeleitete, an der Oberfläche des Stoffes haftende Auffassung dem Genius Shakespeare's in keiner Weise gerecht zu werden vermochte, das habe ich bereits an einem eclatanten Beispiel nachzuweisen gesucht in meiner Abhandlung über *Lodge's Rosalynde und Shakespeare's As You Like It* (Jahrbuch VI, S. 226—249). Wenn in irgend einem Falle von einer weitgehenden Benutzung seiner Quelle durch Shakespeare die Rede sein konnte, so war es in diesem Falle der damals so berühmten und beliebten Novelle von Thomas Lodge, die mit allen ihren Personen und Begebenheiten in das Shakespearesche Drama hinübergenommen zu sein schien. Einem oberflächlichen Blicke mochten die einzelnen Scenen des Drama's in ihrem Fortgange als eben so viele dramatisirte Capitel der Novelle in entsprechender Reihenfolge erscheinen, und es mochte demgemäss für Shakespeare an diesem Werke wie ein verhältnissmässig geringerer Antheil schöpferischer Arbeit, so auch ein geringeres Mass poetischen Verdienstes sich ergeben. Und doch hat eine tiefer eindringende vergleichende Analyse der Novelle und des Drama's in überzeugender Weise den Beweis geliefert, dass *As You Like It* in demselben eminenten Sinne Shakespeare's ureigenstes, ihm ausschliesslich angehörendes Werk ist wie irgend ein anderes seiner Dramen, bei dem sich materielle Entlehnungen entweder gar nicht oder doch nur in geringerem Umfange nachweisen liessen.

Der in jener Abhandlung gemachte Versuch, das Verhältniss Shakespeare's zu seinen Quellen in das rechte Licht zu stellen, soll nunmehr an einem andern Drama wiederholt werden, bei welchem ebenfalls der Schein einer massenhaften Entlehnung eines unserm Dichter vorliegenden Stoffes ähnliche Fehlschlüsse des Urtheils über seine eigne geistige Productivität und Originalität veranlassen könnte.

Es ist bekannt, dass Shakespearee sich bei der Dichtung seiner drei Römerdramen auf die einzige Quelle der Biographieen des Plutarch in Thomas North's englischer Uebersetzung angewiesen sah. Die Art und Weise, wie er sich im Ganzen und Grossen an sein historisches Original gehalten hat und demselben auch in dessen Einzelnheiten, sogar mit wörtlicher Benutzung, vielfach gefolgt ist, könnte auch hier bei dem Leser, der in den grössern Ausgaben der Werke Shakespeare's die einzelnen Scenen der Römerdramen mit so vielen entsprechenden Parallelstellen aus dem Plutarch begleitet sieht, leicht die Meinung erwecken, dass wir in diesen Schauspielen wesentlich jene Biographieen dramatisirt, aus Plutarchischer Prosa in Shakespearesche Verse übertragen, vor uns haben. Solcher irrigen Auffassung gegenüber erscheint es angemessen, zunächst an einem dieser Römerdramen, an *Coriolanus,* die Probe einer ähnlichen vergleichenden Analyse wie früher an *As You Like It* anzustellen und daraus das Resultat zu gewinnen, dass Shakespeare auch hier bei der scheinbar reichlichsten Ausbeutung seines Originals in der That, um ein wirkliches Drama zu gestalten, Alles neu zu schaffen hatte: das *Scenarium,* die *Charakteristik* und die *Sprache.*

Von diesen drei Punkten, welche unsere Betrachtung in's Auge zu fassen hat, untersuchen wir zunächst den ersten, indem wir zur Vergleichung mit dem Shakespeareschen Scenarium des Coriolanus das entsprechende Scenarium Plutarch's, d. i. eine kurzgefasste Inhaltsübersicht seiner Biographie geben. Zur Erleichterung späterer Bezugnahme auf dieselbe, bezeichnen wir, da in der North'schen Uebersetzung jede Capiteleintheilung fehlt, die einzelnen Daten, wie sie sich uns aus einer cursorischen Lectüre ergeben, mit Nummern.

1) Abstammung und Geschlecht des Marcius; seine Erziehung und Charakterentwicklung; seine ersten Waffenthaten im Kriege gegen Tarquinius Superbus; seine Hingebung an seine Mutter.

2) Aufruhr in Rom wegen des Wuchers und der Schuldgesetze; Auszug der Plebejer auf den Mons Sacer; Menenius Agrippa als Fabelerzähler; Einsetzung der Volkstribunen.

3) Kampf um Corioli; Besiegung der Volsker; Vertheilung der Beute; Marcius erhält den Beinamen Coriolanus.

4) Aufruhr in Rom wegen der Hungersnoth; Marcius als Volksfeind; sein Einfall in das Gebiet von Antium; seine Rückkehr mit reicher Beute.

5) Marcius' Bewerbung um das Consulat; Wankelmuth der

Plebejer, die seiner Wahl erst zustimmen und nachher abhold sind; Marcius' Ansehen bei den jungen Patriciern, die sich um ihn schaaren.

6) Verhandlungen wegen der Kornvertheilung; Coriolanus gegen dieselbe und für die Abschaffung der Tribunen; sein thätlicher Widerstand gegen die Aedilen; Coriolanus erst zum Tode verurtheilt, dann vor Gericht gestellt, endlich verbannt; Jubel des Volkes bei Coriolan's Verbannung.

7) Coriolanus in Antium bei Tullus Aufidius; Zwiespalt in Rom; Vertreibung der ansässigen Volsker aus Rom; Kriegsrüstung der Volsker gegen Rom unter Aufidius und Coriolanus.

8) Coriolanus verwüstet das Römische Gebiet, belagert und erobert die Städte der Provinz; die Plebejer in Rom für die Zurückberufung des Coriolanus, der Senat dagegen.

9) Coriolanus vor Rom; Gesandtschaft an ihn, der er Friedensbedingungen macht mit dreissigtägiger Frist; mittlerweile räumt er das Römische Gebiet und geräth bei den Volskern in den Verdacht des Hochverraths.

10) Coriolanus nach Ablauf der Frist mit den Volskern abermals vor Rom; zweite vergebliche Gesandtschaft an ihn; steigende Noth und Bedrängniss in der Stadt.

11) Valeria, Publicola's Schwester, von Römischen Matronen begleitet, beredet Coriolan's Mutter und Gattin, mit ihnen vereint in's Volskische Lager zu gehen; Anrede der Volumnia an ihren Sohn; Coriolanus erhört sie und zieht mit dem Heere fort von Rom; Freudenbezeugungen in der Stadt.

12) Tullus Aufidius, neidisch auf Coriolan's Ansehn, stiftet in Antium eine Verschwörung gegen ihn an. Als Coriolan sich in der dortigen Volksversammlung rechtfertigen will, fallen die Verschworenen über ihn her und tödten ihn. Seine ehrenvolle Bestattung; Trauer der Volsker und der Römer um seinen Tod.

In diesem Inhaltsverzeichniss sind, als dem Plane der Biographie fremd, sowohl die moralischen Nutzanwendungen übergangen, in denen Plutarch's lehrhafte Manier sich gefällt, als auch diejenigen antiquarischen Excurse, die der Autor gelegentlich einzufügen liebt, wie z. B. über die Anwendung der Beinamen bei den Römern, über Traumdeutungen und Prodigien u. s. w. Shakespeare konnte selbstverständlich von solchen Horsd'œuvres keinen Gebrauch machen, um so weniger, als er für seinen dramatischen Zweck von dem

biographischen Ballast, mit welchem Plutarch sein Werk überladen, ohnehin genug über Bord zu werfen hatte. Sehen wir denn nach Massgabe der oben rubricirten und numerirten Inhaltsanzeige zu, welche von diesen Nummern unser Dichter für *sein* Scenarium überhaupt verwerthen konnte und in welcher Reihenfolge er sie verwerthet hat.

Die unter 1) zusammengestellten Notizen hat Shakespeare nicht in der ziemlich willkürlichen Fassung, wie Plutarch sie ihm darbot, an einer und derselben Stelle seines Schauspiels wiederholt, sondern die Einzelnheiten an verschiedene Personen in verschiedenen Scenen vertheilt und sie erst so dem lebendigen Organismus seines Drama's einverleibt. Die Notizen von dem patricischen Trotz und Stolz des Marcius den Plebejern gegenüber werden ebenso wie die von seiner kriegerischen Tüchtigkeit den beiden Bürgern in den Mund gelegt, welche als die Wortführer des Aufstandes unser Drama in der ersten Scene eröffnen. Ebendaselbst ist auch von der Hingebung des Marcius an seine Mutter die Rede, und damit wird ein Motiv gewonnen, uns die Volumnia (A. 1, Sc. 3) in ihrer einfach republicanischen Häuslichkeit zu zeigen. Was Plutarch im Eingang der Biographie von den ersten Waffenthaten des Marcius berichtet, das stellt bei Shakespeare Volumnia's Mutterstolz als das Ergebniss *ihrer* consequenten Erziehungskunst hin. Auf das weitere Detail dieser Notizen geht dann (A. 2, Sc. 2) Cominius in seiner Lobrede auf den Coriolan ein. Was Plutarch endlich von dem Adel des Geschlechtes der Marcier und von berühmten Mitgliedern dieses patricischen Hauses erzählt, das wird von dem Dichter dem Tribunen Brutus (A. 2, Sc. 3) in den Mund gelegt, zur Rechtfertigung einer Ernennung des Coriolan zum Consul.

In Plutarch's Darstellung ist 3), d. h. der Kampf um Corioli, eingeschoben zwischen 2) und 4), d. h. zwischen zwei verschiedene Aufstände der Plebejer in Rom: einen wegen der drückenden Schuldgesetze, an den sich der Auszug auf den Mons Sacer anschliesst, und einen zweiten Aufruhr wegen der Hungersnoth, in welchem Marcius als Bekämpfer der plebejischen Forderungen auftritt. Unmittelbar an diesen letztern innern Conflict reiht sich dann ein zweiter Feldzug gegen die Volsker, ein Einfall der Römer unter Marcius' Führung in das Gebiet von Antium. Shakespeare hat nun im Interesse der dramatischen Einheit und Klarheit beide Aufstände in einen einzigen zusammengezogen; er hat ferner den Auszug

der Plebejer und den zweiten Feldzug unterdrückt, und demgemäss den Menenius Agrippa als Beschwichtiger des Volks, aus 2), in unmittelbare gegensätzliche Verbindung mit Marcius, aus 4), als Bekämpfer der populären Forderungen gebracht. Die Einsetzung der Volkstribunen, welche Plutarch als eine Folge der Verhandlungen des Menenius mit den ausgewanderten Plebejern darstellt, fasst Shakespeare als ein gleichzeitiges, aber davon unabhängiges Factum auf, von welchem, als ausserhalb der Coriolanischen Tragödie liegend, nur berichtet wird, und zwar, characteristisch genug, durch den Mund des Coriolanus selbst an den Menenius Agrippa. — Shakespeare's A. 1, Sc. 1 ist also aus Plutarch's 1), 2) und 4) combinirt, wie Shakespeare's A. 2, Sc. 4—10 dem 3) bei Plutarch entspricht. Nichts Entsprechendes im Plutarch fand dagegen unser Dichter für A. 1, Sc. 2 und A. 1, Sc. 3. Er lässt hier schon Personen auftreten, die als bedeutend in den ferneren Gang der Handlung eingreifend, dem Zuschauer zeitig vorgeführt werden müssen, während Plutarch in Ermangelung eines dramatischen Calcüls oder Interesses dieselben Figuren dem Leser erst viel später vorführt. Nach Shakespeare's wohlbedachtem Plan soll der Antagonismus des Coriolan und des Aufidius sich durch das ganze Drama hindurchziehen und zur Anschauung gebracht werden. Er lässt deshalb den letztern als Anführer der Volsker schon A. 1, Sc. 2 in voller kriegerischer Thätigkeit erscheinen und an den Kämpfen um Corioli sich persönlich, sogar im wiederholten Zweikampf mit Coriolanus, betheiligen. Plutarch dagegen erwähnt den Aufidius als einen angesehenen Mann in Antium erst in 7), als Coriolanus in der Verbannung ihn aufsucht, und spricht beiläufig erst bei dieser Gelegenheit von den wiederholten feindlichen Begegnungen, welche früher zwischen Beiden stattgefunden hätten. — Ebenso anticipirt in A. 1, Sc. 3 unser Dichter das Auftreten der Valeria, der Schwester des Publicola, die bei Plutarch erst in 11) erscheint, wo sie Coriolan's Mutter und Gattin beredet, mit ihr in das Lager der Volsker zu ziehen. Indem Shakespeare im dramatischen Interesse bei diesem letztern Vorgange der Valeria nur eine secundäre Rolle, der Volumnia aber die der Mutter seines Helden naturgemäss gebührende Hauptrolle zuertheilte, mochte er sich um so eher veranlasst sehen, möglichst bald auf eine zwischen den beiden Römischen Matronen bestehende Freundschaft, die Plutarch nicht kennt, hinzuweisen.

Eine noch bedeutsamere Anticipation von Seiten des Dichters ist in Betreff der beiden Tribunen und ihrer Stellung gegen den Coriolan zu constatiren. Ihre Ernennung wird freilich bei Plutarch bereits in 2) erwähnt, aber von ihrer Beeinflussung der Plebejer, um Coriolan's Consulatswahl wieder rückgängig zu machen, finden wir bei dem Biographen keine Spur. Wenn die Plebejer dem Coriolan ihre Stimmen zuerst geben und nachher wieder entziehen, so erscheint das bei Plutarch lediglich als plebejischer Wankelmuth ohne alle Einwirkung von Seiten der Tribunen, die erst da thätig eingreifen, wo Coriolan unmittelbar ihre eigne Autorität zu gefährden sich anschickt. Shakespeare, indem er schon am Schlusse von A. 2, Sc. 1 die Tribunen die ihnen von jener Seite her drohende Gefahr in's Auge fassen und am Schlusse von A. 2, Sc. 3 ihre vorbeugenden Massregeln dagegen ergreifen liess, brachte in sein Drama einen pragmatischen Causalnexus, zu dem ihm Plutarch keinerlei Handhabe bot.

Zwischen Coriolan's fehlgeschlagene Consulatsbewerbung und seine Verbannung schiebt Plutarch in 6) ein neues Moment ein, welches Shakespeare als lästige Wiederholung einer schon früher verhandelten Frage und als eine ungeschickte Störung seines dramatischen Planes wohlweislich beseitigt hat. Die Ankunft grosser Kornvorräthe in Rom, die gerade zu der Zeit erfolgt, giebt die Veranlassung zu neuen Senatsverhandlungen über Getreidevertheilung, an denen Coriolan sich denn abermals im volksfeindlichen Sinne betheiligt. Aus der Rede, welche laut Plutarch's Erzählung Coriolan bei dieser Gelegenheit im Senate hielt, hat unser Dichter Manches als charakteristisch für seinen Helden gebrauchen können und theilweise wörtlich aus Plutarch's wörtlicher Mittheilung entlehnt; aber Shakespeare lässt seinen Coriolan die betreffenden Worte nur in retrospectivem Sinne sprechen, zur Vertheidigung seines früheren Verhaltens in dieser Angelegenheit gegen die erst jetzt desshalb vorgebrachten Anklagen der Tribunen. Wir sehen auch hier wieder, wie Shakespeare in den Verlauf der Ereignisse einen Zusammenhang bringt, der bei Plutarch gänzlich vermisst wird: Coriolan soll in der Meinung seiner patricischen Standesgenossen für seine Heldenthaten im Volskerkriege mit dem Consulat belohnt werden. In derselben Meinung stimmen die Plebejer bei und widerrufen ihre Beistimmung erst in Folge der Einwände und Vorstellungen ihrer Tribunen, die von einem solchen Consul die Vernichtung

oder doch die Verkümmerung ihres tribunicischen Ansehens besorgen. Coriolan, durch die erlittene Kränkung gereizt, kehrt den angeborenen, bisher mühsam zurückgehaltenen Stolz und Trotz wieder heraus, lässt seiner Leidenschaft im Hasse und in der Verachtung seiner Gegner in masslosen Reden den Zügel schiessen und bietet damit den Tribunen den willkommensten Anlass, die Verwerfung seiner Consulatswahl zu rechtfertigen und ihn selber förmlich in Anklagestand zu versetzen. Da haben wir also eine festgeschlossene Reihe von Verbindungsgliedern, welche Shakespeare erst in die zusammenhangslose Berichterstattung des Plutarch hineinzutragen hatte.

Wenn wir die über Coriolan hereinbrechende Katastrophe seiner Verbannung in den parallel laufenden Darstellungen bei Plutarch in 6) und bei Shakespeare (A. 3, Sc. 3) vergleichen, so finden wir bei Letzterem zwei Punkte nur angedeutet, die in der Plutarchischen Erzählung ihr volles Licht erhalten. Der Tribun Sicinius fragt zu Anfang der genannten Scene den Aedilen, ob er die dem Coriolan ungünstigen Stimmen der Plebejer nach Tribus gesammelt habe. Welche Bewandtniss es mit dieser Abstimmung nach Tribus im Gegensatz zu der Abstimmung nach Centurien hatte, und aus welchem Grunde der Tribun die erstere vorzog, das hat Shakespeare für sein Publikum unerklärt gelassen, obwohl er die Sache selbst bei Plutarch ausführlich besprochen fand. — Ebenso figurirt unter den Anklagen, die gegen Coriolan vorgebracht werden sollen, die Nichtvertheilung der den Antiaten abgenommenen Beute — eine Hindeutung auf jenen Einfall in's Antiatische Gebiet, von dem Plutarch unter 4) berichtet, von dem Shakespeare aber nichts weiss. Wir sehen auch hier wieder die völlige Freiheit und Unbefangenheit, welche unser Dichter seiner Quelle gegenüber sich bewahrt: nämlich gelegentlich da, wo es seinem höhern dramatischen Zwecke passt, in flüchtiger Hindeutung Plutarchische Thatsachen anzustreifen, welche in ausführlicher Auseinandersetzung seinem Schauspiel einzuverleiben, ohne eine lästige Hemmung des raschfortschreitenden Ganges seiner einheitlichen Handlung ihm kaum thunlich erscheinen mochte.

Plutarch lässt 7) unmittelbar auf 6), d. h. Coriolan's Erscheinung in Antium auf seine Verbannung aus Rom folgen. Bei Shakespeare aber liegen zwischen dieser (A. 3, Sc. 3) und jener (A. 4, Sc. 4) drei theils rückblickende und ergänzende, theils vorbereitende

Scenen (A. 4, Sc. 1—3). Die erste dieser drei Scenen begreift in sich Coriolan's Abschied von den Seinen, von seinen Freunden und Parteigenossen und ist deshalb merkwürdig, weil sie, ganz gegen Shakespeare's sonstige Bühnenpraxis, keinerlei Andeutung enthält von dem, was kommen soll, also in diesem Falle von dem Plane Coriolan's, nach Antium zu gehen, die Zuschauer Nichts ahnen lässt. Diese exceptionelle Zurückhaltung von Seiten des Dichters ist hinlänglich motivirt durch die Erwägung, dass Coriolan den in Rom zurückbleibenden Freunden seine gegen sie selber mitgerichteten Rachegedanken unmöglich verrathen durfte. Andererseits aber musste dem Dichter daran gelegen sein, den bevorstehenden Krieg der Volsker gegen Rom noch vor der Mitwirkung Coriolan's als bereits in der Vorbereitung begriffen darzustellen, so dass Coriolan's Ankunft in Antium den schon beschlossenen Aufbruch des Heeres nur zu beschleunigen brauchte. Diesem Zwecke dient die Zwischenscene (A. 4, Sc. 3), wo der Römische Ueberläufer Nicanor seinem Volskischen Bekannten Adrian von der in Rom seit Coriolan's Verbannung obwaltenden Gährung, und dieser seinerseits ihm von den kriegerischen Rüstungen der Volsker berichtet. So durfte denn Shakespeare in den beiden folgenden Scenen (A. 4, Sc. 4 und 5) in rascher Förderung die sich drängenden Ereignisse zusammenfassen und zum Abschluss bringen, was bei Plutarch in mancherlei Zwischenfällen zerstreut und zerrissen daliegt. Deshalb z. B. trifft bei Shakespeare Coriolan den Aufidius bei einem Gastmahl, das derselbe den vornehmen Antiaten giebt. Da wird in der ersten Freude über den unerwarteten Uebertritt und Beistand des bisher gefürchteten Coriolanus der Beginn des schon vorbereiteten Krieges gegen Rom alsbald beschlossen und in's Werk gesetzt, während bei Plutarch in 7) erst eine Vertreibung der in Rom ansässigen Volsker aus Rom den Anlass zu gegenseitigen Kriegsrüstungen und zu längern vorhergehenden Unterhandlungen bieten muss. Erst wenn diese letztern sich zerschlagen, wird Coriolan durch seinen nunmehrigen Gastfreund Aufidius den Senatoren von Antium als sein wünschenswerther Theilhaber im Oberbefehl des Krieges gegen Rom vorgestellt und empfohlen. Man erkennt leicht, wie guten Grund der Dichter auch hier hatte im Interesse seines Drama's von der weitläufigeren Erzählung Plutarch's abzuweichen.

Der Schluss des vierten Actes (Sc. 6 und 7) entspricht dem,

was Plutarch in 8) und 9) erzählt, und zwar abermals mit denjenigen Modificationen, welche die Oekonomie des Schauspiels zu erfordern schien. Shakespeare konnte den Zuschauern freilich seinen Helden nicht augenscheinlich vorführen, wie er eine Römische Provinzialstadt nach der andern erobert und wie er zuerst da das Misstrauen der Volskischen Regierung erregt, als er sich in eigenmächtige Friedensverhandlungen mit Rom einlässt und auf eine dreissigtägige Frist das eroberte Römische Gebiet wieder räumt. Eben so wenig konnte der Dichter im Widerspruch mit allem Vorhergegangenen die auffällige Notiz bei Plutarch berücksichtigen, dass bei der Nachricht von Coriolan's feindlichem Anzuge die Plebejer seine Zurückberufung aus der Verbannung verlangen, die Patrizier aber sich diesem Gesuche widersetzen. Statt dieser störenden Einzelnheiten schildert uns lieber der Dichter in A. 4, Sc. 6 die verschiedenen Eindrücke der wachsenden Besorgniss und Verzweiflung, welche in rascher Aufeinanderfolge die einlaufenden Botschaften von Coriolan's fortschreitender Annäherung in Rom verbreiten. Und in der Schlussscene des vierten Actes, in den vertraulichen Aeusserungen des Aufidius gegen seinen Lieutenant erkennen wir anderseits die Gefahr, welche dem siegreichen Coriolan von Seiten des eifersüchtigen Volskischen Feldherrn von fern, aber sicher bedroht. Die erste Frage des Aufidius in dieser Scene: *Do they still fly to the Roman?* deutet wiederum auf eine von Plutarch berichtete, von Shakespeare übergangene Thatsache hin: dass nämlich die zum Schutz ihres Landes als Besatzung zurückgelassenen Volsker auf die Nachricht von Coriolan's beutereichen Siegen und Eroberungen alle in sein Lager laufen und keinen Feldherrn als ihn allein anerkennen wollen.

Nach Ablauf der dreissigtägigen Frist, deren Bewilligung nach Plutarch's Darstellung den Coriolan bei den Volskern in den Verdacht des Hochverraths gebracht hatte, erscheint Coriolan wieder vor den Thoren Rom's, wohin Shakespeare ihn ohne solche unmotivirte Unterbrechungen alsbald rücken lässt. Plutarch berichtet sodann von einer abermaligen Römischen Gesandtschaft, aus Priestern und Auguren bestehend, welche bei ihrem feindlichen Landsmann weniger ausrichtet, wie die frühere, die doch einen zeitweiligen Abzug des Coriolan erwirkt hatte. Shakespeare hat an die Stelle dieser beiden Gesandtschaften, deren erste doch

von bedingtem Erfolge gekrönt war, zwei andere gleich erfolglose treten lassen: die eine des Cominius, von der den Zuschauern nur berichtet wird, die andere des Menenius, die dem Publikum lebendig und charakteristisch genug vor Augen gestellt wird. Wie der Dichter auch hier ein persönliches Moment, das bei Plutarch fehlt, in's Spiel bringt, so lässt er gleichfalls den Aufidius, dessen Anwesenheit im Volskerlager bei Plutarch nicht erhellt, an der Seite seines Verbündeten als Zeugen dieser Vorgänge erscheinen; ja, er lässt ihn auch in der grossen Scene der Wiederbegegnung Coriolan's mit seiner Familie in dessen Feldherrnzelte mit zugegen sein. In welcher Weise und zu welchem Zwecke unser Dichter in der Bearbeitung dieser grossen Scene von seiner Quelle abgewichen ist, das ist theilweise schon vorher angedeutet worden, als von dem Besuche der Valeria bei der Mutter und Gattin des Marcius die Rede war. Jener Besuch war, wie wir sahen, eine Vorwegnahme desjenigen Besuches, den Plutarch erst an dieser Stelle in 11) beschreibt, indem er ausführlich und wörtlich die Anrede der Valeria an die Volumnia und die Antwort der letztern mittheilt. Shakespeare strich wohlweislich diese ganze Plutarchische Scene, sowohl weil eine solche hervorragende Rolle der Valeria der spätern Rolle der Volumnia Abbruch thun musste, als auch weil die zwischen diesen Römischen Frauen gewechselten Reden grossen Theils denselben Inhalt wie die folgenden Wechselreden im Volskischen Lager darbieten und unfehlbar die dramatische Wirkung jener entscheidenden Verhandlungen abschwächen würden. Unser Dichter begnügt sich daher mit einer leisen Andeutung in den Worten des Cominius (A. 5, Sc. 2, am Schluss), dass Coriolan's Mutter und Gattin einen letzten Versuch beabsichtigten, den Coriolan um Gnade für Rom anzuflehen. — Die Scene, in welcher dieser Vorsatz nun ausgeführt wird, bei Plutarch (in 11) und bei Shakespeare (A. 5, Sc. 3) scheinbar identisch, kann hier füglich übergangen werden, da sie einer nähern Betrachtung doch weiterhin, wo das Verhältniss der Sprache Shakespeare's zu der Sprache Plutarch's erörtert wird, unterliegen muss. Nur die Worte in Coriolan's letzter Rede: *Ladies, you deserve to have a temple built you,* mögen hier citirt werden als eine weitere Probe jener Shakespeareschen Weise, flüchtig auf Thatsachen hinzudeuten, die Plutarch ausführlicher berichtet, die aber in dem ohnehin stofflich ausgefüllten Drama keinen passenden Platz finden konnten.

Es handelt sich hier nämlich um die Erbauung eines Tempels der Fortuna Muliebris zum Ehrengedächtniss der Römischen Matronen und ihres Erfolges bei Coriolan, also um eine antiquarische Notiz, die den Römischen Lesern des Plutarch interessanter sein mochte, als dem Shakespeareschen Theaterpublikum.

Die letzte Scene der Biographie, 12), und des Drama's (A. 5, Sc. 5) schildert die Katastrophe in gleichem Verlauf. Nur dass Aufidius den von ihm selber geplanten und durchgeführten Tod des Coriolan alsbald bereut und persönlich das Leichenbegängniss seines gefallenen Nebenbuhlers anordnet, ist ein von unserm Dichter im Sinne eines versöhnenden Abschlusses erfundener, dem Plutarch fremder Zug. Plutarch erzählt nur, dass Aufidius später in einem neuen Kampfe mit den Römern gefallen sei.

In dem vorstehenden Theile dieser Abhandlung haben wir versucht, die vermeintlichen Verpflichtungen Shakespeare's gegen Plutarch, so weit sie die Anlage, das Scenarium seines Drama's betreffen, auf ihr wirkliches bescheidenes Maass zurückzuführen. Wir gehen nunmehr zu unserer nächsten Aufgabe über und prüfen, wie viel oder wie wenig der Biograph dem Dichter in der *Charakteristik* der auftretenden Personen vorgearbeitet haben möchte. Freilich kann bei Plutarch streng genommen nur von einer Charakterzeichnung seines Helden die Rede sein, und auch diese besteht bei ihm mehr in einer Aneinanderreihung und Zusammenstellung der verschiedensten, theilweise widersprechendsten Eigenschaften, die er dem Marcius beilegt, als dass der Biograph sich bemüht und es verstanden hätte, dieselben in einen psychologischen Zusammenhang und unter einen einheitlichen Gesichtspunkt zu bringen. Und wo er einen Anlauf zu solchen Combinationen nimmt, da schlägt er in der Regel einen Weg ein, den Shakespeare kaum weiter verfolgen konnte. Plutarch legt zum Beispiel ein grosses Gewicht darauf, dass Marcius früh seinen Vater verloren habe und dann lediglich von seiner Mutter erzogen oder vielmehr nicht erzogen sei. Aus diesem Mangel an Erziehung leitet Plutarch den Mangel an Selbstbeherrschung her, der den Marcius im Verkehr charakterisirte, während er andererseits Coriolan's Wahrheitsliebe, Festigkeit und Tapferkeit, seine Hingebung für sein Vaterland, seine Uneigennützigkeit als einen Ausfluss seiner

ureigensten, angebornen Natur auffasst. Bei Shakespeare ist von dem Vater Coriolan's so wenig wie von dem aus dessen frühem Tode herrührenden Mangel an Erziehung bei dem hinterlassenen Sohne eine Spur zu finden. Vielmehr erscheint bei ihm die Mutter vollkommen geeignet, diese Erziehung zu übernehmen und so energisch in ihrem männlich kräftigen Sinne durchzuführen, dass Coriolan's Charakter ganz das Gepräge des mütterlichen Geistes und Charakters trägt. Bei Plutarch geht der eben dem Knabenalter entwachsene Marcius aus eigenem Antriebe in den Krieg gegen Tarquinius; bei Shakespeare entsendet ihn seine Mutter dahin und frohlockt, wie über ihr eignes Werk, wenn der junge Held mit dem Eichenkranze geehrt heimkehrt. Diesen so hervorstechenden mütterlichen Einfluss auf alles Thun und Lassen des Sohnes, von dem schon zu Anfang des Drama's 'der erste Bürger' spricht, betont der Dichter durch den Verlauf des ganzen Stückes, im wiederholten Auftreten der Volumnia, während Plutarch desselben nur zu Anfang der Biographie gedenkt, wo er u. A. erwähnt, Coriolan habe den Gehorsam gegen seine Mutter auch in der Wahl seiner Gattin bewiesen und sei nach wie vor im Hause der Mutter geblieben. Diese Mutter lässt Plutarch dann erst bei Gelegenheit der Katastrophe wieder auftreten. Dass Coriolan lediglich als gehorsamer Sohn nach mütterlicher Weisung sich vermählt habe, das mochte für Shakespeare's Auffassung weder zu dem durchaus selbständigen Charakter seines Helden, noch zu dem innigen Verhältnisse, in welchem derselbe, nach des Dichters Darstellung, zu seiner Gattin Virgilia steht, zu passen scheinen und ist deshalb füglich im Drama unerwähnt geblieben. Aber nicht nur in seinem Verhältniss als Sohn und als Gatte hatte unser Dichter auf eigne Hand seinen Helden zu zeichnen, um ihm die rein menschliche Theilnahme der Zuschauer zuzuwenden; auch als Vater musste er ihn schildern. Plutarch erzählt nur, dass Coriolan zwei Kinder gehabt, die mit ihm und seiner Gattin in dem Hause seiner Mutter gewohnt haben und die nachher nur Einmal als stumme Personen wieder vorkommen, da wo sie mit den Römischen Matronen in's Volskerlager ziehen. Shakespeare hat aus den beiden Kindern den einen jungen Marcius gemacht, der schon im ersten Akt von den Frauen in seiner knabenhaften Unbändigkeit und Lust zu kriegerischem Spiel als das wahre Abbild seines Vaters charakterisirt wird. Wie theuer dieser Sohn dem Herzen

des Vaters gewesen, das erhellt in der Lagerscene aus den schönen Worten, in welchen Coriolan dem jungen Marcius seine künftige ruhmvolle Laufbahn, gleichsam sein eignes idealisirtes Vorbild, als Muster vorzeichnet und hinstellt.

Wie in der Zeichnung dieser verwandtschaftlichen Verhältnisse seines Helden der Dichter weit über die dürftigen Andeutungen des Biographen hinausging, so hatte er in andern Beziehungen, die den Coriolan als Menschen uns näher bringen sollten, Alles nachzuholen, was seine Quelle verschwieg oder was in der Ueberlieferung, wie wir sie bei Plutarch finden, kaum vorhanden sein konnte. Plutarch sagt u. A. vom Marcius: *for lack of education he was so cholerick and impatient, that he would yield to no living creature: which made him churlish, uncivil, and altogether unfit for any man's conversation.* — Einen solchen unliebenswürdigen und unbeliebten, für Niemandes Umgang geeigneten Gesellen konnte Shakespeare freilich nicht zum Mittelpunkte seines Drama's, zum Träger seiner Handlung machen, da es doch zur Erregung einer gemüthlichen Theilnahme bei den Zuschauern mit der blossen Darlegung kriegerischer Tapferkeit allein nicht gethan war. So lässt unser Dichter jenes abfällige Urtheil des Plutarch nur in dem Munde der plebejischen Widersacher Coriolan's bestehen und eben da nur begreiflich erscheinen. Er selber aber stellt ihn dar als den jüngern, fast angebeteten Freund des alten Menenius und als den treu anhänglichen, durchaus nicht widerhaarigen Kameraden des Feldherrn und Consuls Cominius während des Krieges wie nachher — er stellt ihn also dar in solchen Verhältnissen, wie wir sie dem Plutarchischen Coriolan schlechterdings nicht zutrauen könnten. — Menenius erscheint bei Plutarch lediglich Einmal und zwar als der volksbeliebte Abgesandte des Senats, der mit seiner Fabel vom Streite des Bauches mit den übrigen Körpertheilen die ausgewanderten Plebejer beschwichtigt und zur Rückkehr nach Rom überredet. Daraus schuf Shakespeare denn die prächtige Rolle des lebenslustigen Greises und humoristischen Patriciers, der seinen Humor nicht bloss zur Einmaligen Beschwichtigung der Einmal aufgeregten Plebejer, sondern zur steten Beschwichtigung seines stets aufgeregten hitzköpfigen Lieblings Coriolan, sowie zur steten Vermittelung zwischen ihm und den streitenden Parteien zu verwenden hat. Um so herzzerreissender ist denn auch seine Enttäuschung, wenn er als

Römischer Abgesandter im Volskerlager bei dem umgewandelten ehemaligen Freunde so wenig ausrichtet, wie der ehedem von Coriolan so hochverehrte und so respektvoll behandelte Kriegsgefährte Cominius schon vorher bei ihm ausrichten konnte. — Zu den begeisterten Freunden Coriolan's ist auch sein Waffengenosse Titus Lartius zu zählen, der seine Bewunderung für dessen Heldengrösse neidlos im Lager vor Corioli ausspricht. Er erklärt den jungen tapfern Kameraden, den er schon für verloren hielt, für das Ideal eines Kriegers, wie Cato von Utica solchen gewünscht — ein Anachronismus, den unser Dichter beging, als er, was Plutarch selbst von Coriolan ausgesagt hatte, dem Lartius in den Mund legte.

Von den Freunden, in deren Mitte Shakespeare seinen Coriolan gestellt hat, wenden wir uns nun zu den Feinden, mit denen eine so urkräftige, leidenschaftliche und auf sich selbst beruhende Natur, wie die Coriolan's, in vielfachen Conflict gerathen musste. In der Analyse des Scenariums ist bereits hervorgehoben, wie unser Dichter den Tullus Aufidius weit früher auftreten lässt, als Plutarch das gethan hat. Die beiderseits so eifrig gepflegte Gegnerschaft zwischen dem Römischen Kriegsmann und dem Volskischen zieht sich wie ein rother Faden durch das ganze Drama, bis dass sie in die für beide Betheiligte so verhängnissvolle Bundesgenossenschaft zwischen dem Verbannten und seinem in Antium aufgesuchten neugewonnenen Gastfreunde ausschlägt. Eben deshalb musste der Charakter des Mannes, den Shakespeare so viel bedeutsamer in den Vordergrund rückt, voller und tiefer gefasst werden, als Plutarch ihn gezeichnet, der wenig mehr von ihm aussagt, als dass Aufidius einer der reichsten und angesehensten Männer in Antium gewesen sei und mit Coriolan sich öfter im Kampfe gemessen habe. Shakespeare schildert ihn nicht nur als solchen Krieger, sondern als einen erprobten Staatsmann, dessen Rath schon früher (A. 1, Sc. 2) im Senate von Corioli den Ausschlag gegeben hat. Da er, ganz im Gegensatz zu Coriolan's gerade und rücksichtslos auf sein Ziel losgehendem offenem Wesen, ein politisch verschlagner Charakter ist, äussert sich sein Hass gegen seinen grossen Gegner auch in anderer, sogar hinterhaltiger und meuchlerischer Weise, und die Selbstbekenntnisse, welche er in dieser Beziehung nach dem unglücklichen Ausgange des Kampfes um Corioli zum Schlusse des ersten Aktes macht, sollen im Sinne des Dichters die Zuschauer schon zeitig vorbereiten auf die

Verschwornenrolle, die er zuletzt in tückisch hinterlistigem Verfahren zur Vernichtung des nach Antium zurückgekehrten, auf's Neue und bitterer als vorher gehassten Nebenbuhlers spielt. Wie sehr ein persönlicher Neid gegen den siegreich vor Rom lagernden Mitfeldherrn und eine staatsmännisch kluge Erwägung der kommenden Ereignisse bei Aufidius zusammenwirken und seine heimlichen Anschläge für eine spätere Ausführung veranlassen, das erhellt auch aus der zur Orientirung für die Zuschauer eingeschobenen Scene (A. 4, Sc. 3) zwischen Aufidius und seinem Lieutenant. Wir sehen daraus, dass im Plane des Aufidius Coriolan's Untergang feststand, auch wenn Letzterer Rom erobert hätte, statt sich durch die Bitten der Mutter und der Gattin erweichen und unverrichteter Sache sich zum Rückzuge bewegen zu lassen. Es war eben die Nemesis, die in der Gestalt des Aufidius den Römischen Vaterlandsfeind unter allen Umständen treffen musste — ein Gedanke, den Shakespeare aus sich selber schöpfte und bei Plutarch nicht vorfand.

Zu Coriolan's Feinden gehören ferner die Tribunen Sicinius und Brutus, deren Rolle, wie wir oben sahen, bei Shakespeare ebenfalls eine viel tiefer angelegte und noch weiter greifende ist, als bei Plutarch. Sie bedurften deshalb von Seiten des Dramatikers auch einer schärfern Charakteristik, als der Biograph ihnen hat angedeihen lassen, wenn er sie überhaupt weiter charakterisirt hat, als dass er gelegentlich den Sicinius *the cruellest and stoutest of the Tribunes* nennt. Der Hass der Tribunen gegen den Coriolan entspringt natürlich einer andern Quelle als der Hass des Aufidius und ist demgemäss auch anders geartet. In der Bekämpfung des Coriolan, in der Vereitlung seines Consulats und in seiner Verbannung aus Rom vertreten die Tribunen ebensosehr ihre tribunicischen Rechte wie die Interessen der Plebejer, die sie in gleicher Weise durch Coriolan's steigende Autorität in Rom gefährdet sehen. Coriolan ist wie im Felde so auch daheim der Mann der strammsten Disciplin, die nach seiner rückhaltlos überall ausgesprochenen Ueberzeugung nur durch die völlige Unterordnung der Plebejer unter die Oberhoheit des Senats aufrecht erhalten werden kann. Jede Concession, welche von Seiten der Patricier dem Volke gemacht ist, erscheint ihm als eine verderbliche Lockerung dieser Disciplin, der er dann mit aller rauhen Energie seines nur für den Krieg, nicht für das Staatswesen im

Frieden geschulten Charakters in maassloser Redeweise entgegentritt. Was die Tribunen hindert, eben so offen und leidenschaftlich ihren prinzipiellen Gegner zu bekämpfen, und was sie zwingt, theilweise krumme Wege einzuschlagen und scheinbar mit ihm zu pactiren, das ist die Wahrnehmung, wie Coriolan trotz seiner unverhohlenen Volksverachtung, gleichsam wider seinen Willen, sich die Anhänglichkeit und Bewunderung der Plebejer erzwingt. Nicht ohne guten Grund hat Shakespeare deshalb dem Tribunen Brutus und nachher dem Boten (A. 2, Sc. 1) eine hyperbolisch glänzende Schilderung von dem allseitig umjubelten Triumphzuge Coriolan's durch die Strassen Rom's in den Mund gelegt. Was die bescheidenen Verhältnisse der Englischen Bühne jener Zeit nicht in scenischer Ausstattung sichtlich den Zuschauern vorzuführen gestatteten, das sollte, nach des Dichters Ansicht, doch in nüancirter Ausmalung der Phantasie des Publikums näher gebracht werden: das so mächtig aufflackernde Feuer allgemeiner Begeisterung für den siegreichen jungen Helden. — Das war ein Factor, mit welchem immerhin die Tribunen zu rechnen hatten, wenn sie die ihnen so gefährliche Bewerbung Coriolan's um das Consulat vereiteln wollten.

Wenn unser Dichter für diese eben betrachteten Scenen bei Plutarch keinerlei brauchbares Material vorfand, so durfte und musste er doch den traditionellen Hergang der Consulatsbewerbung, wie Plutarch ihn berichtet, aus seiner Quelle entlehnen, nur dass er auch hier das Beste aus seiner eignen schöpferischen Kraft hinzuzuthun hatte: die anschaulich detaillirte Darstellung des seiner unwürdigen Supplikantenrolle sich schämenden Coriolan den harmlosen Bürgern gegenüber, welche von der ingrimmigen Ironie, mit der er sich ihre Stimmen erbettelt, keine Ahnung haben, sondern ihm höchst bereitwillig dieselben ertheilen. Derlei Volksscenen, in scharfer individueller Ausprägung vorgeführt, bilden ein nothwendiges Element für ein Römerdrama, das die Conflicte des Einzelnen mit einer Mehrheit behandelt. Der Dichter hat es deshalb nicht verschmäht, die 'vielköpfige Menge' durch sein ganzes Schauspiel hindurch mithandeln und mitreden zu lassen. Aber zu dieser Charakteristik der Plebejer, vielleicht der grössten Meisterschaft seines Meisterwerkes, hat ihm Plutarch keinen andern Fingerzeig und Beitrag geliefert, als dass er gelegentlich moralisirend auf den Wankelmuth des gemeinen Volkes hinweist. —

Diesen Volksscenen reihen sich in zweiter Linie einige andere subalterne Scenen an, zu denen Plutarch nicht einmal eine schwache Handhabe bot: zunächst das Gespräch zweier Capitolsoffizianten (A. 2, Sc. 2), welches, an eine Charakteristik Coriolan's anknüpfend, in schlichter Form eine hausbackene politische Beobachtungsgabe, wie sie solchen biedern Beamten entspricht, an den Tag legt; ferner (A. 4, Sc. 5) das Hausgesinde des Aufidius in ihrem bedientenhaften Dünkel wie in dem guten Humor, mit dem sie sich so naiv auf den frischen, freien, fröhlichen Krieg freuen, der gegen Rom in Aussicht steht.

Der dritte und letzte Theil unserer Untersuchung hat sich mit der *Sprache* des Shakespeare'schen Coriolanus in ihrem Verhältniss zur Sprache des Plutarchischen Coriolanus zu befassen. Von vornherein ist es klar, dass die Redeweise eines Shakespeare'schen Drama's aus des Dichters reifster und spätester Zeit, als sein Styl sich zur höchsten Eigenartigkeit entwickelt hatte, Nichts gemein haben konnte mit der schlichten Prosa eines biographischen Werkes, welche die ursprüngliche Färbung des griechischen Originals bereits durch Amyot's französische Uebersetzung verwischt hatte, ehe sie aus dieser in Thomas North's tüchtiges, aber sehr wenig individuell nüancirtes Englisch überging. Andererseits aber konnten die von den Herausgebern Shakespeare's so zahlreich aus dem Plutarch beigebrachten Parallelstellen, theilweise in wörtlicher Uebereinstimmung, den Verdacht erregen, als ob der Dichter bei einer so fleissigen Benutzung seiner Quelle gelegentlich seinen eignen Styl durch den Styl Plutarch's hätte beeinflussen lassen oder doch stellenweise durch Entlehnungen aus der Biographie ein fremdes Element unvermittelt in sein Werk aufgenommen hätte. Gegen den letztern Verdacht spricht schon die vollkommen unverfälschte Einheit des Tones, welche durch das ganze Drama geht. Diese einheitliche Färbung würde es uns unmöglich machen, in sprachlicher Hinsicht wirkliche oder vermeintliche Plutarchische Entlehnungen im Shakespeare'schen Drama zu entdecken und mit Bestimmtheit als solche nachzuweisen, wenn zufällig uns etwa der North'sche Plutarch unzugänglich wäre. Da aber Shakespeare's Quelle auch uns vorliegt, so scheint es der Mühe werth, auch in dieser Beziehung beide Werke zu vergleichen und etwaige sprachliche Spuren des Vor-

gängers in dem Nachfolger zugleich aufzusuchen und zu erklären. Es wird sich dabei ergeben, dass Shakespeare nur in seltenen Fällen dem Plutarch eine einzelne Phrase, Metapher oder Antithese abgeborgt hat, die ihm besonders prägnant und glücklich gewählt erscheinen mochte. Im Ganzen bot ihm Plutarch's zahmer und planer Styl in der North'schen Bearbeitung keine grosse Ausbeute nach dieser Seite hin. Häufiger allerdings hat der Dichter längere Stellen aus Plutarch verwerthet, und zwar im dramatischen Interesse gerade solche, in denen der griechische Biograph seine Personen redend einführt; aber ebenfalls im dramatischen Interesse hat Shakespeare diese Stellen zu *seinem* Eigenthum gemacht und ihnen den Stempel *seines* Geistes aufgedrückt durch Zuthaten, durch Auslassungen und durch Umbildungen der verschiedensten Art, die doch sämmtlich denselben Zweck erstreben und erzielen: die betreffenden Reden dem Charakter der redenden Personen und der jedesmaligen Situation ausdrucksvoller anzupassen, als sie bei dem ursprünglichen Referenten erscheinen.

A. 1, Sc. 1. Der erste Theil der Rede des Menenius zur Beschwichtigung der aufständischen Plebejer gehört durchweg unserm Dichter an. Plutarch spricht nur ganz kurz von den *many good persuasions and gentle requests, made to the peuple, on behalf of the Senate,* die Menenius vorgebracht und führt ihn erst da redend ein, wo er die von Shakespeare ebenfalls benutzte Fabel erzählt. Der Unterschied der beiderseitigen Erzählungen betrifft zwei Punkte, die hier sogleich als charakteristisch für weitere analoge Fälle hervorgehoben werden mögen. Einerseits verräth der Shakespeare'sche Menenius schon in seinem Fabelbericht, im Gegensatze zu dem trocken lehrhaften Fabelberichte des Plutarch, die humoristische Ader, mit der ihn der Dichter auch fernerhin so treffend individualisirt hat. Kein Wunder da, dass seine Vortragsweise die naiven plebejischen Zuhörer lebhaft anregt und sie zu manchen Unterbrechungen, neugierigen Fragen und dreisten Einwürfen veranlasst, denen Menenius dann in seiner originellen und überlegenen Weise begegnet. Bei Plutarch folgt auf die nüchterne Nutzanwendung, die sein Menenius von der erzählten Fabel macht, die dürftige Notiz: *These pretensions pacified the people* etc. — Zweitens hat unser Dichter in die plane Redeweise, die er in der Plutarchischen Fabel fand, eine ganze Reihe prägnanter Wendungen verwoben und sie damit erst recht belebt und nüancirt. Wir können nur einige

der hervorragendsten Proben hier beispielsweise citiren: *still cupboarding the viand,* heisst es vom faulen Bauche. Und wo Plutarch von den andern Organen sagt: *where all other parts did labour painfully and were very careful to satisfy the appetites and desires of the body',* da specificirt Shakespeare in anschaulichster Weise:

where th' other instruments
Did see and hear, devise, instruct, walk, feel,
And mutually participate did minister
Unto the appetite and affection common
Of the whole body. [1])

Der Dichter fand im Plutarch, dass der Bauch gelacht habe: *And so the belly, all this notwithstanding, laughed at their folly, and said* — und er erweiterte diese Naivität zu einer schalkhaften Wendung seines Menenius:

The belly answer'd — — With a kind of smile
Which ne'er came from the lungs, but even thus,
For look you, I may make the belly smile,
As well as speak, it tauntingly replied
To the discontented members, the mutinous parts
That envied his receipt.

Die Worte: *even thus* — muss Menenius mit einer Pantomime begleitet haben, in der er solch ein Lächeln des Bauches nachahmte, gewiss zur grossen Ergötzung seiner Zuhörerschaft.

Wir müssen es uns aus Rücksicht auf den Raum versagen,

---

[1]) Nach Malone's Vermuthung hat unser Dichter an dieser Stelle nicht den Plutarchischen Fabelbericht, sondern einen andern in Camden's Remains (1605) vor Augen gehabt, in welchem allerdings die einzelnen Sinnesorgane, wie bei Shakespeare, in ihren resp. Functionen charakterisirt werden. Indess mochte der Dichter leicht von selbst auf diese ihm gemässe anschaulichere Darstellung gerathen, um so eher, als im Uebrigen die Fabel bei Camden vielfach von Shakespeare's und Plutarch's gemeinsamer Erzählung abweicht. So redet Camden nicht vom Bauche, sondern vom Magen, gegen den sich die übrigen Organe thatsächlich zur Einstellung ihrer Funktionen verschwören. Nachdem sie dann an sich selber die übeln Folgen ihres Strike verspürt haben, legen sie ihre Streitsache nicht dem Magen, sondern dem Herzen vor, und die dort thronende Vernunft äussert sich ungefähr so, wie bei Plutarch und Shakespeare sich der Bauch zu seiner Rechtfertigung äussert. — Die spätern Herausgeber unseres Dichters haben denn auch mit gutem Grunde auf Malone's angebliche Entdeckung wenig Gewicht gelegt.

aus dem Verfolg des Fabelberichtes alle die bezeichnenden Details der Redeweise hervorzuheben, welche Shakespeare zum Plutarch hinzugefügt hat, und wir fahren fort, uns nach weiteren sprachlichen Berührungspunkten zwischen Beiden umzusehen.

A. 1, Sc. 4. Diese Scene bietet nur zwei fast wörtliche Entlehnungen. Wenn Marcius die Krieger auffordert, mit ihm in die offenen Thore von Corioli einzudringen und wenn er ihnen zuruft:

'Tis for the followers fortune widens them,
Not for the fliers,

so fand er bei Plutarch: *he did encourage his fellows with words and deeds, crying out to them that Fortune had opened the gates of the city more for the followers than the flyers.* — Die zweite Stelle, auf die bereits in einer vorhergehenden Abtheilung dieses Aufsatzes hingewiesen wurde, enthält Worte des Lartius zu Ehren des Coriolan:

Thou wast a soldier
Even to Cato's wish, not fierce and terrible
Only in strokes, but with thy grim looks, and
The thunder-like percussion of thy sounds
Thou mad'st thine enemies shake, as if the world
Was feverous and did tremble.

Sie sind gegründet auf das, was Plutarch von Marcius bei Gelegenheit seines tapfern Angriffs gegen die Coriolaner sagt: *For he was even such another, as Cato would have a soldier and a captain to be, not only terrible and fierce to lay about him, but to make the enemy afraid with the sound of his voice.* — Wie sehr auch hier der Shakespeare'sche Ausdruck sein Vorbild an Energie und Prägnanz überbietet, das ergiebt schon eine einfache Zusammenstellung beider.

A. 1, Sc. 6. Die einzigen theilweise wörtlichen Uebereinstimmungen in dieser Scene betreffen Marcius' Frage nach der Schlachtaufstellung des Feindes und Cominius' Antwort. Dass aber bei dieser Gelegenheit Cominius den Aufidius nennt und damit der Kampflust Coriolan's einen neuen Antrieb und eine veränderte Richtung giebt, das ist, wie schon oben angedeutet wurde, ein von dem Dichter frei erfundener Zug.

A. 1, Sc. 9. *Here is the steed, we the caparison* — sagt Lartius bildlich von Coriolan. Plutarch erzählt ohne Bild, Cominius habe dem Coriolan, weil er vor allen Andern sich hervorgethan, geschenkt:

a goodly horse with a caparison. — Die Anekdote zum Schluss dieser Scene, dass Coriolan einen kriegsgefangenen Gastfreund losbittet, entlehnte der Dichter aus Plutarch. Der Biograph spricht aber nicht von einem armen Mann in Corioli, bei dem Coriolan einmal im Quartier gelegen, sondern von einem reichen Volsker, einem alten Freunde und Gastfreund des Coriolan, der, nun verarmt und gefangen, in die Gefahr geräth, in die Sklaverei verkauft zu werden. Dass der Gastfreund bei der Erstürmung Corioli's den Beistand des Marcius angerufen, dieser aber gerade den Aufidius erblickt und darüber den Nothschrei seines ehemaligen Wirthes unbeachtet gelassen habe, dass er endlich, da Cominius seine Fürbitte gewährt, den Namen seines Schützlings vergessen hat — das Alles sind Züge, welche Shakespeare erst hinzugefügt hat, um die Plutarchische Anekdote dem Charakter seines Helden mehr anzupassen und diesen Charakter gleichsam dadurch zu illustriren.

A. 2, Sc. 2. Die ersten Waffenthaten des Marcius, von denen Cominius in seiner Lobrede spricht, erwähnt Plutarch im Eingange seiner Biographie. Aber nur sehr Weniges hat Shakespeare wörtlich davon beibehalten und manchen Zug hat er hinzugefügt, den er nicht vorfand; so z. B. den, dass Marcius sich mit Tarquinius selber im Kampfe gemessen. Von der Emphase des zweiten Theils dieser Rede, der die Thaten des Marcius vor und in Corioli schildert, gehört ohnehin Alles der Erfindung unsers Dichters an.

A. 2, Sc. 3. Shakespeare fand, wie schon vorher erwähnt worden, die Einzelnheiten von dem 'edlen Hause der Marcier', welche er dem Tribunen Brutus in den Mund legt, zu Anfang der Plutarchischen Biographie berichtet. Er hat seine Quelle hier so getreu benutzt, dass sich aus ihr ein zufällig im Shakespeare'schen Texte ausgefallener Vers, den Censorinus betreffend, fast wörtlich, wenigstens dem Sinne nach genau, ergänzen lässt. Freilich übersah der Dichter dabei, dass wohl Plutarch, nicht aber der Tribun, von Censorinus, von Publius und Quintus Marcius, die das beste Wasser nach Rom gebracht, sprechen konnte, so wenig wie an einer schon berührten Stelle Lartius den Coriolan für einen Krieger nach Cato's Wunsch erklären durfte.

A. 3, Sc. 1. Wenn der Tribun Brutus sagt, Coriolan habe die Begünstiger der Kornvertheilung genannt: *Time-pleasers, flatterers, foes to nobleness,* so hatte der Plutarchische Coriolan sie betitelt: *People-pleasers, and traitors to the nobility.* — Aehnlichen

Anlehnungen begegnen wir in den folgenden Strafreden, welche der Dichter seinen Helden an die 'höchst unweisen Patricier' halten lässt. Aber selbst da, wo er theilweise wörtlich aus Plutarch entlehnt, fügt er zur Erläuterung oder zur Verstärkung des entlehnten Ausdrucks immer Etwas aus seinem eignen Wortschatz ein. So z. B., wenn Plutarch sagt: *Moreover, he said, they nourished against themselves the naughty seed and cockle of insolency and sedition which had been sowed and scattered abroad amongst the people* — so macht Shakespeare daraus:

I say again,
In soothing them we nourish 'gainst our senate
The cockle of rebellion, insolence, sedition,
Which we ourselves have plough'd for, sow'd and scatter'd &c.

Wenn Shakespeare den Römischen Senat nennt:

a graver bench
Than ever frown'd in Greece —,

so gerieth er auf diese Wendung, weil Plutarch weiterhin in derselben Rede von den vormals in Griechenland üblichen Kornvertheilungen redet — eine Hinweisung, die der Dichter ebenfalls daher entlehnt hat. Die Stelle lautet bei Plutarch: *they that gave counsel and persuaded that the corn should be given out to the common people gratis, as they used to do in the cities of Greece, where the people had more absolute power, did but only nourish their disobedience, which would break out in the end, to the utter ruin and overthrow of the whole state.* — Dafür sagt Shakespeare:

Whoever gave that counsel, to give forth
The corn o' the store-house gratis, as 'twas us'd
Sometime in Greece — —
Though there the people had more absolute power,
I say, they nourish'd disobedience, fed
The ruin of the state.

Für alles Andere in diesen Strafreden hat der Dichter wohl den Gedankengang aus Plutarch entnommen, obgleich auch dann mit mancher Modification, aber wörtliche Uebereinstimmungen sind ausser den eben citirten nicht nachzuweisen.

A. 3, Sc. 3. Die Beschuldigung, dass Coriolan nach der Tyrannis gestrebt habe, fand der Dichter fast mit denselben Worten ausgedrückt im Plutarch: *that all his actions tended to usurp a tyrannical power over Rome.* — Ob Shakespeare aber

damit denselben bestimmten antiken Begriff verbunden hat, wie Plutarch, das erhellt nicht aus seiner zweifachen Anwendung des betreffenden Wortes:

that he affects
Tyrannical power —

und ferner:

and to wind
Yourself into a power tyrannical.

A. 4, Sc. 5. Mehr wörtliche Uebereinstimmungen als in irgend einer frühern Partie dieses Drama's finden wir hier. In der That ist die erste Rede, in welcher Coriolan sich dem Aufidius zu erkennen giebt, wenig mehr als eine Shakespeare'sche Versification der Prosa des Plutarch. Nur einzelne eingeflochtene Kraftausdrücke gehören unserm Dichter an, so:

And suffer'd me by the voice of slaves to be
Whoop'd out of Rome —

wo Plutarch viel zahmer sagt: *And let me be banish'd by the people.* — Auch das Folgende:

and stop those maims
Of shame seen through thy country —

ist ein Shakespeare'scher Zusatz. Endlich der Schluss der Rede: *and present my throat to thee — — It be to do thee service —* lässt in seiner energischen Steigerung den matten Abfall derselben Rede bei Plutarch kaum wiedererkennen: *And it were no wisdom in thee to save the life of him who hath been heretofore thy mortal enemy, and whose service now nothing can help nor pleasure thee.* — Für den weitern Verfolg des Dialogs, die Antwort des Aufidius, sah sich der Dichter dagegen gänzlich auf sich selber angewiesen, denn Plutarch bot ihm da nur folgende Replik: *Stand up, oh Marcius, and be of good cheer; for in proffering thyself unto us thou doest us great honour, and by this means thou mayst hope also of greater things at all the Volsces' hands.* — Dafür musste Shakespeare der Antwort des Aufidius Alles einverleiben, was Plutarch, wie schon oben nachgewiesen wurde, erst der spätern Erzählung vorbehält: die augenblickliche Kriegsbereitschaft der Volsker und die Aufforderung an Coriolan, den Oberbefehl mit Aufidius zu theilen.

A. 5, Sc. 3. Die Rede der Volumnia bei Shakespeare steht in ähnlichem Verhältniss zu der bei Plutarch, wie Coriolan's Rede

in der zuletzt betrachteten Scene. Bei vielfacher wörtlicher Entlehnung hat auch hier der Dichter den matteren Plutarchischen Ausdruck mit seinem energischeren vertauscht. So setzt er:

Making the mother, wife and child to see
The son, the husband, and the father tearing
His country's bowels out —

wo Plutarch sagt: *making myself to see my son, and my daughter here, her husband, besieging the walls of his native country.* — So sagt Shakespeare ferner:

for either thou
Must, as a foreign recreant, be led
With manacles through our streets, or else
Triumphantly tread on thy country's ruin
And bear the palm for having bravely shed
Thy wife and children's blood —

wo Plutarch sagt: *And I may not defer to see the day, either that my son may be led in triumph by his natural country-men, or that he himself do triumph of them and of his natural country.* — Die Worte, welche Virgilia und ihr junger Sohn der ersten Rede der Volumnia hinzufügen, haben nichts Entsprechendes bei Plutarch. — Auch für den ersten Theil der zweiten Rede der Volumnia, die bei Plutarch mit ihrer ersten Rede ein Ganzes bildet, konnte der Dichter den Gedankengang und theilweise den Ausdruck seiner Quelle entnehmen, obgleich letzterer auch hier vielfach von ihm gesteigert und erweitert scheint. Man vergleiche den Shakespeare'schen Passus: *The end of war is uncertain* — — *To the ensuing age abhorr'd* — mit dem entsprechenden Plutarchischen Original: *So, though the end of war be uncertain, yet this notwithstanding is most certain, that if it be thy chance to conquer, this benefit shalt thou reap of thy goodly conquest to be chronicled the plague and destroyer of thy country. And if Fortune overthrow thee, then the world will say that through desire to revenge thy private injuries, thou hast for ever undone thy good friends, who did most lovingly and courteously receive thee.* — Von solcher Alternative, welche Volumnia hier aufstellt, berücksichtigt Shakespeare mit gutem Grunde nur den ersten Satz und übergeht den ungeschickt angebrachten Gegensatz. — Bei Plutarch macht Volumnia nach den citirten Worten eine Pause, indem sie die Antwort ihres Sohnes abwartet, und fährt dann fort: *My son, why*

dost thou not answer me? — entsprechend dem Shakespeare'schen: *Speak to me, son!* — Auch im Folgenden findet sich manche wörtliche Uebereinstimmung, wie z. B. Plutarch's Worte: *dost thou take it honorable for a noble man, to remember the wrongs and injuries done him* — und seine Worte: *besides, thou hast not hitherto showed thy poor mother any courtesy* — fast unverändert in den Text des Drama's mit hinübergenommen sind. Daneben enthält aber diese Schlussrede der Volumnia ganze Partieen, welche der Dichter aus sich selbst und nicht aus dem Plutarch geschöpft hat. So z. B. die Verse: *Thou hast affected the fine strains of honour* — *That should but rive an oak* — und ebenso die Verse: *When she (poor hen)* — — *Loaden with honour.* — Was auf den zuletzt citirten Passus folgt bis zum Schlusse der Rede: die Hinweisung auf den Beinamen Coriolanus, die Vermuthung, dass Coriolan ein Volsker sei, sein Weib in Corioli lebe und sein Knabe ihm nur zufällig ähnele — alle diese prägnanten Züge, welche erst die Wirkung der mütterlichen Rede auf Coriolan begreiflich machen, fehlen gänzlich bei Plutarch. — Coriolan's Antwort ist theilweise aus Plutarch entlehnt, bei dem sie lautet: *Oh mother, what have you done to me? Oh mother, you have won a happy victory for your country, but mortal and unhappy for your son: for I see myself vanquished by you alone.* — In Shakespeare's Bearbeitung dieser Vorlage ist die Hindeutung auf Coriolan's unvermeidliches Verderben viel bedeutsamer hervorgehoben und an's Ende gerückt:

Most dangerously you have with him prevail'd,
If not most mortal to him. But let it come. —

Eingeschoben hat unser Dichter die Worte:

Behold, the heavens do ope,
The gods look down, and this unnatural scene
They laugh at —

von denen sich bei Plutarch keine Spur findet. — Dass Coriolan sodann an die Empfindungen des Aufidius appellirt und erklärt, mit ihm nach Antium zurückgehen zu wollen, musste ebenfalls bei Plutarch fehlen, der, wie wir schon vorher sahen, den Aufidius bei diesem Auftritt überhaupt nicht zugegen sein lässt.

Die folgenden Schlussscenen des Drama's sind in ihrem Verhältniss zu den entsprechenden Partieen bei Plutarch in Bezug auf das Scenarium und auf die Charakteristik bereits oben gewürdigt worden. In Bezug auf die Sprache bieten sie, so wenig

wie alle übrigen, in diesem dritten Theil unserer Abhandlung deshalb übergangenen Scenen, zu weiterer Notiznahme keinen Anlass, weil sie eben keine sprachlichen Reminiscenzen aus Plutarch enthalten. Wir können also hiemit unsere Untersuchung über den Coriolanus abschliessen und das Ergebniss derselben dahin zusammenfassen, dass Shakespeare für sein Drama der Plutarchischen Biographie quantitativ wie qualitativ weit weniger zu verdanken hat, als man gemeiniglich anzunehmen geneigt ist. Denselben Nachweis für die beiden anderen Römerdramen unseres Dichters zu liefern, muss einer spätern Gelegenheit vorbehalten bleiben.

Ueber und zu Mucedorus.

Von

Wilhelm Wagner.

Dass der 'wunderliche Mucedorus' nicht von Shakespeare herrühren kann, darüber muss natürlich Alles einig sein, und so leicht wird sich keine Stimme mehr für die Tieck'sche Hypothese erheben. Deshalb wäre es aber doch unvernünftig, dies allerdings höchst barocke Machwerk fortan unberücksichtigt zu lassen; jetzt, wo uns in dem zweiten Bande von N. Delius' 'Pseudo-Shakspereschen Dramen' ein Abdruck dieses seit langer Zeit nicht wieder aufgelegten Drama's zugänglich ist, mag es vielmehr gestattet sein, einige Punkte, welche sich noch zur Aufhellung darbieten und die von dem letzten Herausgeber mit Stillschweigen übergangen worden sind, einer Erörterung zu unterziehen.

Das Stück wird, wie Delius S. VII anführt, in dem satyrischen Drama Fletcher's: *'The Knight of the Burning Pestle'* (ziemlich zu Anfang) erwähnt, wo (p. 451 von Bd. 2 der Londoner Ausgabe von 1811 in 4°) zur Empfehlung von Ralph's mimischer Kunst gesagt wird: *Nay, gentlemen, he hath play'd before, my husband says, Musidorus, before the wardens of our company.* In der Anmerkung zu dieser Stelle sagt G. Colman, dass Mucedorus zuerst im Jahre 1598 gedruckt und 1610, 1615, 1629 und 1668 neu aufgelegt worden sei. Hiezu kommen nach Delius a. a. O. noch Ausgaben von 1606 und 1621. Die letztere ist deshalb bemerkenswerth, weil sie auf dem Titel speziell besagt, dass das Stück *before the King's Majesty at Whitehall on Shrove-sunday night by his Highness' Servants*

usually playing at the Globe aufgeführt worden sei, also von der Truppe, welcher Shakespeare selbst einst angehörte. Hier ist wohl die einzige Quelle jener wahnschaffenen Ansicht, dass der grosse Dichter mit dem Mucedorus überhaupt etwas zu thun gehabt habe. Die *New Additions,* welche auch auf dem Titel der Ausgabe von 1621 erwähnt werden, sind, wie Delius richtig bemerkt, in dem Prolog und den beiden Dialogen zwischen *Envy* und *Comedy* zu Anfang und Ende des Stückes zu suchen. Es wäre indessen interessant gewesen, durch eine Vergleichung mit früheren Ausgaben den Umfang dieser *Additions* genau zu constatiren, und das hat Delius leider nicht gethan. Delius hat sich nämlich darauf beschränkt, die letzte und offenbar corrupteste, jedenfalls am meisten überarbeitete Ausgabe des Stückes, von 1668, abdrucken zu lassen; nur in der Vorrede gibt er Nachträge aus einer ihm von K. Elze zur Verfügung gestellten Abschrift der Ausgabe von 1621.

Ralph hatte aber jedenfalls den Mucedorus in einer andern Fassung gespielt. Die erste Ausgabe von Fletcher's *Knight of the Burning Pestle* erschien 1613, und da wir es dort mit einfachen Bürgern von London zu thun haben, so ist wohl klar, dass Ralph sich mehr nach der 1606 erschienenen Ausgabe gerichtet haben wird, deren Titelblatt den Vermerk trägt: *Newly set foorth, as it hath bin sundry times playde in the honorable Cittie of London;* denn das ist offenbar als eine Aufführung von *London citizens* zu verstehen.

Die grösste Zugkraft bei diesem Stücke werden gewiss die komischen Stellen besessen haben, und gewiss wurden vor einer Versammlung Londoner Bürger noch ganz andere Witze gerissen, als vor dem Hofe. So ist wohl klar, dass bei Hofe die Bemerkung des Clown S. 25: *Have not we Lords enough on us in the Court?* anders aufgefasst wurde als in der Stadt; die darauf folgenden Worte: *why, shepherds are men, and kings are no more,* möchten speciell auf den König gemünzt sein, der sich als einen *ποιμὴν λαῶν* auffassen mochte. Oder sollte man an die Aufführung von *Pastorals* bei Hofe denken? Das scheint kaum wahrscheinlich.

Ich sollte meinen, dass die Stelle S. 50, wo der thörichte Clown von dem König zum Dank für seine gute Nachricht zum Ritter geschlagen werden soll, in der Stadt gewiss Gelegenheit zu Witzen auf die etwas zu häufige Verleihung der Ritterwürde durch Jacob I. gegeben haben wird. Namentlich sollte man meinen, dass

das Adjectiv *lean* sogleich Gedanken erregt haben müsse an die ausgehungerten bettlerhaften Schotten, welche Jacob I. zu Rittern machte.

Der Dichter — oder die Dichter — des Mucedorus haben auch einige Gelehrsamkeit — sie ist freilich nicht weit her — in ihrem Machwerk anzubringen gesucht. So enthält, um nur dies anzuführen, die Rede des Mucedorus S. 41 Anklänge an Horaz Sat. I 3, 99 fgg., und die einzige Scene, in welcher sich ein edler Styl bemerklich macht und wo die Sprache einen höhern Schwung zu nehmen scheint, S. 34—36, gemahnt in mehr als einem Punkte an Shakespeare'sche Ausdrücke und Gedanken. Dies ist auch, wenn ich recht beobachtet habe, die einzige Scene, welche in echt Shakespeare-scher Weise mit einem Reimpaare schliesst.

Eine Anspielung ist aber vor allen Dingen zu beachten, da dieselbe, wie mir scheint, für die Feststellung der Tendenz der uns vorliegenden Bearbeitung des Mucedorus von Bedeutung sein kann. Ich glaube nämlich kaum, dass Mucedorus ein ernst gemeintes Stück ist. Wir sollten dasselbe als eine Burleske betrachten, bloss auf das Amusement der Zuhörer, gewiss auf keine Katharsis berechnet. Dass der tragische Theil des Stückes nur ganz flüchtig skizzirt ist und sich gerade nur in den dürftigsten Redensarten dieser Gattung bewegt, steht hiemit in Einklang; dass auch Scherze und Witze mit einlaufen, versteht sich von selbst. S. 13 fragt Segasto den Clown: *how should I know thee?* worauf dieser erwidert: *why then, you know nobody, and* (d. h. *an*) *you know not me; I tell you, Sir, I am goodman Rat's son of the next parish over the hill.* Dies ist eine offenbare Anspielung auf Thomas Heywood's sehr populäres Stück *If you know not me, you know nobodie,* zuerst 1606 und 1608 gedruckt. Die Stelle, worauf ganz besonders angespielt wird, hat auch K. Elze neuerdings bei Gelegenheit von S. Rowley's Historie: *When you see me, you know me* (Dessau 1874) S. VI angezogen; sie lautet: *Knowest thou not me, Queen? Then thou knowest nobody. Bones a me, Queen, I am Hobson, old Hobson; By the stocks, I am sure, you know me.*

Delius hat es in seiner Einleitung abgelehnt, etwas für die Emendation des schwer verderbten Textes des Mucedorus zu thun. Ich kann ihm darin, offen gestanden, nicht Recht geben und erlaube mir hier, eine Reihe von Vorschlägen im Anschluss an seine Ausgabe vorzubringen, welche vielleicht bei einem spätern Heraus-

geber des Stückes Berücksichtigung finden mögen.[1]) Ich kann nicht glauben, dass der Verfasser des Mucedorus keinen regelrechten Blankvers zu bauen verstand (Delius S. XI), wohl aber glaube ich, dass der Mensch, welcher die *acting copy* einer umherziehenden Schauspielergesellschaft zum Druck beförderte, darin ziemlich unerfahren war. Wenigstens lässt sich in einer ziemlichen Anzahl von Stellen noch der Vers leicht erkennen und herstellen, ohne dass man zu sehr gewaltsamen kritischen Operationen seine Zuflucht zu nehmen braucht; ja an manchen Stellen ist die Emendation schon deshalb nicht abzuweisen, weil durch sie erst *Sinn* in das Ganze gebracht wird. Ich will also, ohne den Verdiensten des von uns allen hochgeehrten Delius zu nahe zu treten, meine kritischen Vorschläge vorbringen; es wird, wie dies ja auch bei Konjekturen zu altklassischen Autoren zu gehen pflegt, gewiss manches Verfehlte darunter sein, doch bin ich überzeugt, dass auch Manches ein bleibender Beitrag zur Kritik des Stückes sein wird, und jedenfalls will ich meine Zweifel immer ehrlich bekennen. In Betreff der 'Auslassungen oder Einschiebsel entsprechender Wörter und Wörtchen' (Delius a. a. O.) möchte ich aber doch noch auf den ganz analogen Fall der Plautinischen Kritik verweisen, bei der man auch ohne dies Hilfsmittel nicht auskommen wird.

Dass der uns vorliegende Text nichts weiter als eine *acting copy* ist, zeigt schon das Personenverzeichniss, welches sich mit seiner Bemerkung: *ten persons may easily play it,* ganz an eine itinerante Truppe zu wenden scheint, deren Kräfte *beschränkt* sein müssen. Auf die frappante Aehnlichkeit einer solchen Rollenvertheilung, wobei ein Schauspieler je nach Bedürfniss mehrere Rollen übernehmen muss, mit der aus den Personenüberschriften des *codex Bembinus* für die Stücke des Terenz zu erschliessenden Vertheilung sei nur ganz nebenbei hingewiesen.

Uebrigens dürfte hier gleich bemerkt werden, dass der König Adrastus heisst (S. 15), und dass Romelio S. 42 (die einzige Stelle, wo er auftritt) Rumbelo genannt wird. Es *fehlen* in dem Personenverzeichniss Roderigo und Lord Barachius, vgl. S. 34; letzterer heisst übrigens S. 53 Brachius.

---

[1]) Die englische *New Shakspere Society* beabsichtigt eine neue Ausgabe des Mucedorus. Hoffentlich wird man ja dabei alle existirenden Ausgaben des Stückes vergleichen und die verschiedenen Lesarten vollständig mittheilen.

S. 3, V. 4 entschieden *with* statt *wich*, was wohl blosser Druckfehler ist. Dabei sei bemerkt, dass Delius' Ausgabe leider an dieser unangenehmen Beigabe keinen Mangel hat. — V. 6 und 15 scheint mir Bellona (an zweiter Stelle sogar *sweet* B., wo das Adjectiv doch ganz unpassend ist) keinen rechten Verstand zu haben; doch weiss ich nicht zu helfen. — V. 15 würde ich *still* vorziehen. Zwei Zeilen weiter muss es statt *name* wohl heissen *fame*, und *goddess* ist natürlich als Genitiv zu fassen. *To disturb somebody's name* scheint mir kein Englisch zu sein, wenn man nicht wenigstens *good* hinzusetzt; vgl. Othello's *he that from me filches my good name.*

S. 4, V. 1 vielleicht *appall* statt *appale.* V. 2 ist wohl nach *shiver* die Präposition *in* ausgefallen; die Nymphen werden erschreckt und zittern in ihren Reigen. Freilich warum sie gerade nach *dänischen* Höhlen fliehen müssen, wie es im dritten Verse heisst, bekenne ich nicht zu verstehen. In der vierten Zeile erfordert nicht bloss der Vers, sondern auch die Grammatik die Einschiebung des Artikels *a* vor *noise;* dem Vers allein zu Liebe lesen wir zu Anfang *heark, hearken.* (Nach *noise* muss man natürlich Auslassung des Relativpronomens annehmen.) V. 7 ist *breath* reiner Unsinn; man lese *reach.* Ebenso ist zwei Zeilen weiter *chival* eine *vox nihili;* man lese *rival:* die *Invidia* ist die Rivalin des Kriegsgottes, und gerade darin, dass er selbst den Kranz ihr herabreicht, ist die Anerkennung ihres Verdienstes zu suchen. — V. 19 muss es statt *delighting* entschieden *delights* heissen; die drei Verben *seeks* — *delights* — *bringeth* stehen auf gleicher Stufe, während das Particip *mixt* zu *mirth* gehört. Der Gegensatz zu *delights* ist dann V. 23 *delightst* (wie dort zu lesen). Uebrigens darf nach V. 21 kein Doppelpunkt, sondern höchstens ein Komma gesetzt werden; denn *delightst* V. 23 ist das zu *thou* 21 gehörende Verbum. — V. 28 soll wohl heissen: *give me but leave.*

S. 5, V. 10 verstehe ich *methods* nicht, ebenso wünschte ich ein anderes Wort V. 18 statt *prove.* (Im vorhergehenden Verse soll es doch wohl *with thy tr. fumes* heissen?)

S. 6, V. 8 ist in zwei Verse zu theilen und so zu schreiben:

But my Anselmo, loth I am to say,
I must estrange my friendship.

Der Prinz sagt: ich muss meine Freundschaft entfremden — nicht von Dir, sondern von dem Reiche (indem ich in die Fremde gehe). Nach V. 10 ist ein Punkt zu setzen. V. 13 sind die Worte *Had*

as einfach sinnlos; mindestens verstehen liesse sich *Such as.* V. 16 lies *lest* statt *less.*

S. 7, V. 4 *trivial* ist vielleicht nicht das richtige Wort. V. 19 möchte ich *once* am Ende zufügen.

S. 9, V. 10 ist *Majesty* nicht richtig; denn Mucedorus hat noch gar nicht gehört, dass Amadine eines Königs Tochter ist. Ich glaube, dass der Vers ursprünglich einfach lautete: *with willing heart I yield it to your hands.* V. 20 verbessere man den Druckfehler *bur* in *but;* V. 25 ist gewiss zu Anfang *And* ausgefallen, was um so leichter geschehen konnte, als auch der vorhergehende Vers mit *And* begann. Im folgenden Verse ist vielleicht zu Ende ein einsilbiges Wort wie *here* verloren gegangen; in V. 27 aber fehlt entschieden *his* vor *father's.*

S. 10, V. 2 ist die kürzere Form *specially* anzunehmen.

S. 11, V. 12 verbessere man den Druckfehler in *proof.* — V. 19 muss wohl als Ausruf selbständig gefasst werden: *Accursed I, in ling'ring life thus long!* Dann V. 20 Komma nach *thus.*

S. 12, V. 3 ist der Punkt nach *live* — statt des von dem Sinne geforderten Kommas — wohl bloss Druckfehler. Ebenso sind weiter unten V. 19 *te* und V. 21 *upnn* Druckfehler für *to* und *upon.* Auf der nächsten Seite, Z. 22, lies *know* statt *knew.* S. 14, Z. 6 v. u. *sorrowful.* Z. 2 v. u. *with.*

S. 15, V. 1 halte ich die von Delius S. XIII mitgetheilte Conjectur K. Elze's — *are foil'd* — für das überlieferte *the foil* für unmethodisch; ich möchte *to foil* vermuthen. Vgl. weiter unten S. 31, V. 3 *what a foil hadst thou.* Die beiden folgenden Zeilen sind offenbar als richtige Verse so zu fassen (was gewiss die einfachste aller metrischen Correcturen ist):

It us behoves to use such clemency
In peace as valour in the wars;

und diesem Paar genau entsprechend die nächstfolgenden:

'Tis as great honour to be bountiful
At home as conquerors in the field.

V. 11 ist durch eine leichte Umstellung zu verbessern:

And reign hereafter as tofore I have done.

V. 19 wird dadurch correct, dass man Tremelio als *extra versum* stehend auffasst — was bei Eigennamen öfter der Fall ist. V. 20 muss am Ende natürlich kein Punkt, sondern ein Komma stehen.

S. 16, V. 5 ist zunächst der Druckfehler *(bounties)* zu verbessern, dann aber V. 7 des Metrums halber *to* vor dem Infinitiv auszulassen; vgl. Abbott, Shakesp. Gr. § 349, wo p. 249 aus Ben Jonson's Sejanus III, 1 citirt wird *if the Senate still command me serve.* Ein Beispiel wie dieses beweist klar die Zulässigkeit metrischer Correcturen, da hier offenbar nur die Unkenntniss der älteren Sprache die Verderbniss des Textes veranlasst hat. (Zwei Zeilen weiter ist der Druckfehler *you* zu verbessern.)

[S. 17 der Druckfehler *sqeak* für *speak* zu verbessern.]

S. 18 muss Segasto's erste Rede wohl so gelesen werden:

Well, Sir, away. Tremelio, this is it:
Thou know'st the valour of Segasto spread
Thorough all the kingdom of Aragon;
And such as have found triumph and favours
5 *Never daunted me at any time: but now*
A shepherd is admir'd in court for worthiness,
And all Segasto's honour laid aside.
My will therefore is this, that thou dost find
Some means to work the shepherd's death: I know
10 *Thy strength sufficient to perform — thy love*
No other than to wreak my injuries.

V. 3 ist zwar etwas holperig, indessen der älteren Versification, in der wir uns den Mucedorus ursprünglich geschrieben denken sollten, doch nicht widerstrebend. Die alte Form der Präposition, die auch Shakespeare noch kennt, ist ohne Zweifel von dem späteren und mehr geläufigen *through* verdrängt worden. V. 4 erscheint mir durchaus nicht sicher. Es ist wohl möglich *found* in zwei Silben zu zerdehnen, doch ist bei dem sonst stumpfen Schluss der Verszeilen *favours* verdächtig. Vielleicht hiess die Zeile ursprünglich: *And such as triumph have and favours found,* wobei dann die von dem Gewöhnlichen abweichende Wortstellung die Veranlassung zur Aenderung wurde. V. 5 erhält durch die von mir vorgenommene Einschiebung von *me* erst Sinn. V. 6 habe ich *is* eingeschoben, welches Delius' Ausgabe an anderer Stelle bietet, freilich gegen das Original, und noch dazu zum Verderb des Versmasses. Da der Vers ein Sechsfüssler ist, so lässt sich *vielleicht* — aber keineswegs mit Sicherheit — vermuthen, dass statt *worthiness* das einfache und gleich gute *worth* herzustellen sei. V. 7 scheint kaum etwas Besseres möglich, als die Zufügung des dem Sinne

und Metrum genügenden *all.* V. 8—11 stehen bei Delius als Prosa und sind doch klärlich Verse. Ich hatte weiter nichts zu thun, als V. 10 das Glossem *my desire* nach *perform* auszulassen, auch war noch *and* vor *thy love* hinzugefügt worden, und in V. 11 *wise* nach *other* zu streichen, sowie für das geläufige *revenge* das ältere, seltenere *wreak* einzusetzen.

Auch die folgende Rede Tremelio's ist leicht zu verbessern:

'Tis not a shepherd's frowns Tremelio fears:
Count it accomplisht what I take in hand.

Man frage sich doch auch ehrlich, ob durch solche Ausscheidung prosaischer Wörtchen nicht die Rede selbst an Kraft gewinnt, und ob nicht schliesslich die Wiederherstellung der ursprünglichen metrischen Fassung, auf welche Delius freiwillig verzichtet, erst eine richtige Beurtheilung des Stückes ermöglicht.

In der Antwort des Segasto würde ich in der zweiten Zeile *what I do promise* lesen; in der Erwiderung des Tremelio in der zweiten Zeile *stand you by a while.* Die dritte Zeile ist überzählig, ich enthalte mich aber zu sagen, was ich davon halte. Die letzte Zeile der Seite aber lautete sicher in ihrer ursprünglichen Fassung:

Accursed villain, what is't thou hast done?

S. 19 ist die Rede des Segasto *'hopelessly corrupt';* hier liesse sich ein Versuch der Herstellung wohl erst nach Vergleichung der ältesten Ausgabe wagen. Die Rede des Mucedorus zu Anfang von S. 20 ist — wenigstens wie sie jetzt dasteht — reine Prosa, wenn ich auch mir wohl eingebildet habe, darin die Spuren solcher Langzeilen zu entdecken, wie sie das älteste englische Drama kennt. Auch hier wäre es wünschenswerth zu wissen, wie die älteste Ausgabe liest. Sollte aber in der Rede des Bremo, Z. 6, nicht *aimless* statt *endless* zu lesen sein? Wenigstens ist mir *endless* in der Bedeutung von *aimless* nicht bekannt, und 'endlos' hat an dieser Stelle keinen Sinn. In der vorletzten Zeile dieser Seite ist *Not me* ein einfältiger Zusatz, der den Vers verdirbt und den gewiss jeder verständige Schauspieler von selbst auslassen würde. Ebenso möchte ich rathen, zu Anfang von S. 21 entweder *with me* auszulassen, oder *combat with me* zu schreiben. In der drittletzten Zeile von Bremo's Rede fehlt nach *sufficeth* eine Silbe, und da lässt sich allerdings gar Vieles denken; ich möchte vorschlagen: *one pat sufficeth straight to work my will.* In der Rede des Mucedorus möchte ich lesen: *Tho' not of any malice;* in der Antwort des Segasto

gewinnt der Vers an Correctheit, die Rede an Kraft, wenn man mit Auslassung des müssigen *and* liest: *I seek for justice; justice craves his death.* In der drittletzten Zeile dieser Seite ist der Druckfehler (*yon* für *you*) zu berichtigen.

S. 22 ist die Rede Amadine's leicht in Verse zu fassen:

Dread Sovereign and well-beloved Sire,
On bended knee I crave the life of this
Condemned shepherd, which tofore preserv'd
The life of thy sometime distressèd daughter.

In des Königs Antwort braucht wohl *sometime* nicht wiederholt zu werden; es genügt:

Preserv'd the life of my distressèd daughter?

In der dritten Zeile dieser Rede möchte ich herstellen:

Wherein thou wast distress'd, nor knew the day.

In Amadine's Antwort darf zu Ende der ersten Zeile kein Punkt, sondern nur ein Komma stehen; in der dritten Zeile ist *adown* statt des gewöhnlicheren *down* zu lesen; zu Ende wohl: *I do refer it to Segasto's credit.* In der hierauf folgenden Rede Amadine's, Z. 5 v. u., darf nach *dread* kein Semikolon stehen, sondern nur Komma, dagegen Semikolon nach *Amadine* Z. 4 v. u.

S. 23, V. 2 Komma nach *you*, nicht Punkt! V. 10 ist in zwei Verse aufzulösen:

Come hither, boy; lo, here it is,
Which I present unto your Majesty.

In dem zweiten Theile war *do* ebenso auszulassen, wie wir es vorher zugesetzt haben. V. 13 wohl *often* statt *oftentimes.* V. 22 umzustellen: *Segasto, cease the shepherd to accuse.* V. 24 sollte *shepherd* als extra versum betrachtet werden.

S. 24, V. 12 verbessere man den Druckfehler *knaverie* (statt *knaveric*). In den fünf Versen, welche Mucedorus allein spricht, scheint doch der Sinn zu der Annahme zu drängen, dass nach der dritten Zeile ein Vers zum Mindesten ausgefallen sei.

S. 25, Z. 7 v. u. natürlich *hear* statt *bear*, ob das nun Druckfehler bei Delius sein mag oder nicht. In der darauf folgenden Zeile ist *in pain*, wenn correct, jedenfalls sehr ungewöhnlich; man sagt sonst *on pain.* Zu Ende der drittletzten Zeile der Seite ist ein Fragezeichen zu setzen.

S. 26, V. 4 lese man *and ye sweet-smelling savours.*

S. 27, V. 12 sollte ich denken, dass es heissen müsse: *I dare*

not promise, what I may n't perform. Gleich darauf ist der Druckfehler *whar* (statt *what*) zu verbessern. In der Antwort des Mucedorus, V. 4, möchte ich *let him* dem nur bei sehr nachlässiger Redeweise erklärlichen *let them* vorziehen.

S. 28, V. 2 *as he* ist zum nächsten Verse zu ziehen, welcher dadurch erst vollzählig wird:

As he, eclipse thy credit through the Court.

Die folgende Zeile wird durch Ausscheidung überflüssiger Wörtchen metrisch:

No, ply, Segasto: let it not be said.

S. 29, V. 3 *cannot* (Druckfehler!); Z. 5 *forgotten* (Druckfehler!). Z. 19 erfordert der Sinn: *I thought 't would be seven years.* Z. 8 v. u. *frustrate* (Druckfehler!).

S. 31, V. 6 würde ich nicht zaudern *wantst* statt des im Originalabdrucke stehenden *wants* zu schreiben; man bemerke, dass *strength* folgt, mit *st* im Anlaut. Vergleiche auch oben S. 4 *delights* für *delightst* (Delius p. XII).

S. 32, Z. 7 v. u. verlangt die Sprache *go look for your pot.*

S. 33, Z. 1 ist der Schlussbuchstabe in *but* abgesprungen.

S. 34, Z. 10 u. 11 sollten nicht als Verse gedruckt sein; es ist simple Prosa. In der darauf folgenden Rede des Clown muss nach Z. 4 *done* ein Komma, kein Punkt gesetzt werden; dann muss zu Anfang der nächsten Zeile *be* vor *not* zugefügt werden; es konnte — wenn es wirklich im Originaldruck fehlt — nach *he* leicht ausfallen.

S. 37, Z. 3 u. 4 ist offenbar Prosa; weshalb steht es also wie Verse gedruckt? Z. 12 v. u. *twenty* (Druckfehler!).

S. 39, Z. 3 lese man *My Bremo?* als verwunderte, unwillige Frage. Z. 3 v. u. *Blackbirds* (Druckfehler!).

S. 40, Z. 2 *freely* (Druckfehler!). Z. 16 kenne ich wenigstens *mucigolds* nicht; haben wir es mit einem Druckfehler für *marigolds* zu thun? Z. 5 v. u. liesse sich vermuthen: *Say, sirrah, wilt thou fight, or doest thou die?*, jedenfalls ist aber zu Ende der Zeile ein Fragezeichen zu setzen! Die dritte Zeile v. u. ist überzählig, während die vorhergehende nicht genug Silben hat. Wie wäre es, wenn die eine der andern etwas von ihrem Ueberfluss abgäbe, etwa in folgender Weise:

Mu. I want a weapon; how then can I fight?
Bre. Thou want'st a weapon: why, thou yield'st to die!

Hierdurch scheint mir wiederum die Rede an Kraft und Ausdruck zu gewinnen.

S. 41, Z. 2 v. u. muss wegen des Verses *such* ausgelassen werden.

S. 43, Z. 8 liest sich *walked* sonderbar; ist es beabsichtigt oder falsche Lesart? Dagegen in der dritten Zeile v. u. muss sicher *such a* gelesen, sowie nach *sits* zu Ende der Seite ein Komma statt des unpassenden Punktes gesetzt werden.

S. 44, V. 2 schiebe man *and* nach *come* ein. Sollte nicht Z. 3 v. u. vielmehr *defer* als *refer* gemeint sein?

S. 45 in Bremo's erster Rede trenne man *was't* statt der zweiten Person *wast.* Z. 6 v. u. ist *me* nach *tell* einzuschieben.

S. 46 schreibe man:

Then have at thine. So lie there, and die —
A death (no doubt) according to desert.

Z. 8 v. u. streiche man die überflüssigen Buchstaben *lo* vor *long.*

S. 48, V. 5 *we'll* statt *weel.* V. 7 doch wohl *pugnando* statt *pugsnando,* da mit der sonst anzunehmenden Verketzerung des lateinischen Wortes, so weit ich sehen kann, kein Witz verbunden sein könnte. In den bald darauf folgenden Worten des Mucedorus ist nach der Grammatik zu lesen, und dabei gewinnt wieder der Vers:

And, Amadine, why wilt thou none but me?

S. 49, V. 3 *Aragonian* (Druckfehler!), dann V. 4 Komma nach *king,* nicht Punkt! Z. 8 v. u. erhält man einen richtigen Vers durch Annahme der gleichbedeutenden Form *gladden* statt *glad,* und ebenso Z. 2 v. u. durch Einsetzung von *but* statt des zu langen *except.*

S. 53, letzte Zeile v. u. lese man *turnèd down thy blocks,* mit Auslassung von *upside.*

S. 54, Mitte, ist das wohl vereinzelt dastehende *sancted* recht auffallend; sollte es nicht *sainted* heissen müssen?

S. 55 Ende der ersten Rede der Envy erfordert der Sinn *your* statt *our.*

S. 56, V. 4 *we'll* statt *weel.*

Emendationen und Bemerkungen zu Marlowe.

Von

Wilhelm Wagner.

---

1. In dem *Jew of Malta,* Akt 1, Sc. 2 erscheinen 'Bassoes', um mit dem Gouverneur von Malta zu unterhandeln. Auf die Frage desselben:

Now, Bassoes, what demand you at our hands?

erfolgt die Antwort:

Know, knights of Malta, that we come from Rhodes,
From Cyprus, Candy, and those other isles
That lie betwixt the Mediterranean seas.

Hierauf der Gouverneur:

What's Cyprus, Candy, and those other isles
To us or Malta? What at our hands demand ye?

So steht die zuletzt angeführte Zeile bei Dyce (Ausg. von 1865) und Cunningham, ohne Angabe einer verschiedenen Lesart. Es ist aber wunderbar, dass man sich bei dem unsinnigen *or* so lange beruhigt hat. Dass dem Gouverneur wenig oder nichts an Cypern, Candia und den übrigen Inseln liegt, begreift sich leicht. An Malta aber muss ihm etwas liegen, da diese Insel sein eigenes Land ist, welches er gegen die Türken vertheidigen soll. Sinn entsteht unseres Erachtens erst durch die leichte Aenderung:

What's Cyprus, Candy, and those other isles
To us of Malta?

Was ihr in Cypern und Candia gethan habt, kann uns in Malta ziemlich gleichgiltig sein; denn das Schicksal jener Inseln bestimmt noch nicht das unsere. *We of Malta* ist durchaus nicht unge-

wöhnliches Englisch im Sinne von *we Maltese*. Vgl. *they of Paris* in dem *Massacre of Paris* bei Dyce p. 248 b.

2. In demselben Stücke Akt 2, Sc. 2 (p. 96 b bei Cunningham) heisst es:

My lord, remember that, to Europe's shame,
The Christian isle of Rhodes, from whence you come,
Was lately lost, and you were stated here
To be at deadly enmity with Turks.

Cunningham bemerkt nicht das Geringste zur Rechtfertigung des immerhin auffallenden *stated;* Dyce dagegen fügt hinzu, es bedeute (wie man übrigens hätte rathen können) *estated, established, stationed.* Offenbar würden nur die beiden letzten Ausdrücke dem heutigen Gebrauche entsprechen. Das Verbum *to state* ist in anderer Bedeutung eines der gewöhnlichsten Wörter der Sprache, nämlich in dem Sinne *to fix, to settle, indicate;* man vergleiche einen Satz wie: *allow me to state all the particulars of the case.* Webster führt ein Beispiel von Withers für die Bedeutung *to establish* an, welches anscheinend zur Vertheidigung der uns vorliegenden Stelle benutzt werden könnte:

I myself, though meanest stated,
And in court now almost hated.

Aber hier lässt sich auch ohne Weiteres das Substantiv *state* zur Erklärung herbeiziehen: *though my state is but very mean,* d. h. *state* in der bei Webster unter 3 angegebenen Bedeutung, *condition of prosperity or grandeur . . . dignity.* Die zweite von Webster aus Pope angeführte Stelle sollte der gewöhnlichen Bedeutung 'festsetzen' zugetheilt werden: *who calls the council, states the day.* In demselben Sinne redet man von *stated hours of business* (s. Webster) = *regular,* d. h. *fixed hours.* Es ist aber klar, dass in der angezogenen Stelle von Marlowe diese Bedeutungen nicht passen wollen; dort heisst *you were stated here* entschieden so viel wie: *you were stationed here,* oder, um es mit dem geläufigsten Ausdruck zu bezeichnen, *you were settled.* Dass aber *to state* = *to settle* sein könne, muss ich stark bezweifeln; jedenfalls ist dieses die einzige Stelle, an welcher mir das Wort in dieser Bedeutung vorgekommen ist. Zwar ist es unmöglich, daraufhin mit Entschiedenheit ein Urtheil zu begründen; es wäre eine grosse Anmassung, über das unendliche Gebiet englischer Wortbildung nach der eigenen Lektüre, die immerhin eine beschränkte sein

muss, urtheilen zu wollen. Hier haben wir einen Fall, wo das Fehlen eines historischen, mit vollen Belegen versehenen Wörterbuchs sehr zu beklagen ist. Indessen zweifeln darf man an der Zulässigkeit dieses auffallenden Gebrauchs; er geht zunächst wohl jedem, der Englisch versteht, gegen sein Sprachgefühl, und dazu kommt, dass Johnson denselben in seinem sehr ausführlichen Artikel über *to state* gar nicht kennt. Es liesse sich zunächst sagen, dass wie *to date* = *to provide with a date,* so müsste auch *to state* = *to provide with a state* sein. In dem aus Withers angeführten Beispiele passt diese Erklärung vollständig; für den gewöhnlichen Gebrauch des Wortes haben wir das analoge französische *constater.* Man wird nun aber doch kaum in gezwungener Weise erklären wollen: *you were provided with a state at Malta,* man richtete euch in Malta einen Staat ein! In diesem Sinne ist *to estate* veraltet, und es liesse sich ja allenfalls, so wie *stablish* für *establish* vorkommt, *to state* auch so erklären. Aber doch nur allenfalls, und überzeugend erst dann, wenn man weitere Beispiele aufweisen kann. Obgleich ich mich nun nach solchen umgethan und die mir zugängliche Literatur durchgesehen habe, so habe ich doch keines entdecken können und verbleibe daher vor der Hand bei der Conjectur, welche ich mir schon längst an den Rand meines Marlowe notirt habe: *seated.* So heisst es in der von Johnson aus Raleigh citirten Stelle: *Should one family or one thousand hold possession of all the southern undiscovered continent, because they had seated themselves in Nova Guiana?* Dazu kommt aus Shakespeare, Henry V., I, 2, 62:

Charles the Great
Subdued the Saxons, and did seat the French
Beyond the river Sala;

kurz vorher 46 fg. heisst es von derselben Sache: *where Charles the Great, having subdued the Saxons, There left behind and settled certain French.* (Andere Stellen, in denen das Verb *to seat* bei Shakespeare vorkommt, sollen hier nicht angeführt werden.) Es wird also wohl nicht zu viel gesagt sein, wenn wir behaupten, dass Marlowe an der vorliegenden Stelle auf alle Fälle *seated* sehr gut brauchen konnte; nach unserer Ansicht hat er auch wirklich so geschrieben. Wer nicht mit uns übereinstimmt, hat weitere Belege für *to state* = *to settle* beizubringen.

3. Auf eine andere Vermuthung in demselben Stücke (p. 97 b

bei Cunn.) legen wir nicht denselben Werth, wie auf die beiden vorhergehenden, da sich dieselbe nicht ebenso zwingend erweisen lässt. Doch mag sie hier vorgetragen werden, weil durch die Aufnahme unserer Emendation immerhin die betreffende Stelle gehoben, also im Ausdruck gebessert zu werden scheint. Barabas sagt:

Good sir,
Your father has deserved it at my hands,
Who, of mere charity and Christian truth,
To bring me to religious purity,
And as it were in catechising sort,
To make me mindful of my mortal sins,
Against my will, and whether I would or no,
Seized all I had, and thrust me out o' doors,
And made my house a place for nuns most chaste.

Genau genommen versteht man nicht recht, wie all' diese Handlungen — in dem ironischen Sinne des Juden — aus *Christian truth* hervorgegangen sein sollen; wenn man nicht etwa schon in etwas weiterem Sinne die 'christliche Wahrheit' als eine treue Befolgung der christlichen Lehre auffassen will. Das mag thun, wer ein so weites Gewissen in der Worterklärung besitzt; wir können nicht umhin, ein Synonymum von *charity* zu erwarten: aus Barmherzigkeit und christlicher Liebe hat der Gouverneur Barabas all' seiner Güter beraubt! Wir lesen also: *of mere charity and Christian ruth.* Das Wort *ruth* ist hochpoetisch und gleichbedeutend mit *pity, tenderness.*

Ein paar Zeilen weiter (p. 98 a) ist wohl der Vers durch Auslassung von *holy* vor *friars* zu verbessern:

And yet I know, the prayers of those nuns
And friars, having money for their pains,

u. s. w. Man dürfte auch fragen, warum *holy* nicht schon bei *nuns* stehe — wenn es überhaupt nöthig wäre.

4. Diesen auf einzelne Stellen des *Jew of Malta* bezüglichen Bemerkungen mag sich nun eine Vermuthung von weiterer Bedeutung anschliessen. Man hat in Bezug auf Marlowe's Faustus schon oft erörtert, dass diese Tragödie in ihrer heutigen Verfassung nicht ohne Weiteres Marlowe zugeschrieben werden darf; man weiss ja aus des alten Philip Henslowe's Tagebuch, dass Dekker, Rowley u. a. *'additions'* zu neuen Aufführungen lieferten,

und man kann auch Anspielungen und Ausdrücke aus dem Stücke vorbringen, welche entschieden nicht von Marlowe herrühren, weil sie eben sich auf Ereignisse, die erst nach seinem Tode eingetreten sind, beziehen. Man hat noch nicht genügend betont, dass unter den dramatischen Arbeiten Marlowe's überhaupt bloss Edward II. uns in der ursprünglichen Verfassung des Textes überliefert zu sein scheint. *Dido, Queen of Carthage,* war mit Nash gemeinschaftlich geschrieben — wir wollen noch weiter unten ein Wort über dieses Werk sagen — und darf also nicht als der reine Ausdruck von Marlowe's Kunst angesehen werden. Die beiden Theile von Tamburlaine aber wurden, wie dies der erste Herausgeber in seiner Vorrede *to the Gentlemen Readers and Others that take pleasure in reading histories* ausdrücklich bezeugt, auf der Bühne schon willkürlich entstellt: s. Cunn. p. 309, und es lässt sich wohl bezweifeln, dass Alles, was uns überliefert ist, auch ohne Weiteres Marlowe zugeschrieben werden darf. Jedenfalls steht fest, dass Marlowe an der schon 1590, also noch bei seinen Lebzeiten, erfolgten Publikation seines Stückes keinen Antheil hatte; sonst würde der Text schwerlich so verderbt sein, wie er es notorisch an vielen Stellen ist. Das *Massacre of Paris* ist ein ganz nachlässig hingeworfenes Stück, an dem Marlowe gewiss sehr wenig Theil gehabt hat; es handelte sich eben nur darum, die Pariser Bluthochzeit für den Bühnengebrauch, so gut oder so schlecht wie es gehen mochte, zu dramatisiren. Dazu kommt, dass das Stück in sehr verstümmelter Gestalt aus einem flüchtig geschriebenen Bühnenexemplar auf uns gekommen ist, wofür man die Beweise bei Dyce p. 239 findet. Der *Jew of Malta* — ein Stück, das von Shakespeare fleissig studirt und benutzt worden ist, wie dies vor Anderen Karl Elze ausgeführt hat — ist, wie aus der Widmung hervorgeht, von Thomas Heywood herausgegeben worden, und man müsste die Sitte der damaligen Zeit schlecht kennen, wenn sich nicht die Vermuthung aufdrängte, dass Heywood (der von sich sagt: *'I ushered it into Court and presented it to the Cockpit'*) sich wohl manche Veränderung an dem Texte, manche Zuthat erlaubt haben wird. Es ist sicher, dass der Prolog und Epilog, bei der Aufführung am Hofe, sowie der Prolog bei der Aufführung in der Stadt von Heywood herrühren. Auch an manchen Stellen des Stückes selbst glaube ich Heywood's Hand zu erkennen, nirgends sicherer als in der vierten Scene des vierten Aktes, wo das

ganze Colorit nicht Marlowisch ist, und schon die Prosa eine andere Hand zu verrathen scheint. Jedenfalls steht als Resultat fest, dass bloss Edward II. ohne Weiteres verwerthet werden darf, um Marlowe's Styl zu kennzeichnen; in allen anderen Stücken sind erst kritische Untersuchungen der eingehendsten und oft gefährlichsten Art erforderlich, um die Frage zu beantworten, wie weit dieselben Marlowe's eigene Arbeit noch darstellen, und in welchem Umfange sie schon überarbeitet und verändert uns vorliegen. Man darf eben nie vergessen, dass Marlowe's Werke sich lange auf der Bühne und in der Gunst des Publikums behaupteten und bei jeder neuen Aufführung durch Zuthaten und wohl auch Streichung des Ursprünglichen verändert wurden.

5. *'Dido, Queen of Carthage'* ist ein von unseren Kritikern viel zu wenig beachtetes, vermuthlich zu wenig gelesenes Stück. Es ist eine sehr durchdachte und sorgfältig ausgeführte Arbeit, in der Marlowe offenbar seinen jüngern Genossen, Nash, Alles ausführen liess, was zur bloss äusserlichen Fortführung der Handlung gehörte, während er selbst den Gesammtplan und die grossen, pathetischen Scenen lieferte. Hervorzuheben ist die Kraft und dabei doch Maasshaltung, mit welcher die Liebe der Dido zu Aeneas geschildert wird; man lese vor allen andern die erste Scene des dritten Aktes; dort herrscht ein so innig-wahrer und echtpoetischer Ausdruck, wie ihn Marlowe sonst nicht wieder seinen weiblichen Charakteren hat leihen können. In dieser Beziehung ist dies Drama geradezu als ein bedeutender Fortschritt in Marlowe's Kunst zu bezeichnen; weder Zenocrate im Tamerlan, noch die schattenhafte Isabella in Edward II. darf man hiermit vergleichen, und Barabas' Tochter Abigail — die wie Shakespeare's Juliet[1]) ein wahres Kind an Jahren ist, *scarce fourteen years of age*, wie es in dem Stücke selbst heisst, p. 95 a bei Cunn. — ist echter Liebe gar nicht fähig. Dido ist eine Gestalt, welche schon nahe herankommt an die liebliche Hero in dem leider nicht von Marlowe vollendeten Epyllion, der vollkommensten Schöpfung der

[1]) Man vergleiche auch aus dem *Jew of Malta* p. 95 b Cunn. die Verse:
But stay, what star shines yonder in the east?
The loadstar of my life, if Abigail —
mit Shakespeare's Worten, *Romeo and Juliet* II, 2, 2:
But soft, what light through yonder window breaks?
It is the east, and Juliet is the sun.

Marlowe'schen Muse, welche viel mehr eine epische, als eine dramatische war. Das ist zwar ein hohes Lob, wir glauben aber, man wird es bei näherem Studium des Charakters der Dido gerechtfertigt finden. Allerdings ist auch nicht zu übersehen, dass Virgil dem englischen Dichter schon bedeutend vorgearbeitet hatte.

6. Eine kritische Bemerkung, die indessen uns wieder einen Einblick verstatten wird in die nachlässige Ueberlieferung des Marlowe'schen Textes, möge den Beschluss dieses Aufsatzes machen. Freilich kann man auch hier, wie bei einer früheren Gelegenheit, die Verwunderung nicht unterdrücken, dass eine Reihe von Herausgebern — Dyce unter ihnen — eine so seltsame Unzuträglichkeit, wie wir sie gleich auseinandersetzen wollen, so ruhig haben passiren lassen können. Dem Gang der Virgil'schen Erzählung folgend, hat Marlowe seinem Aeneas, der an der Küste von Afrika umherirrt, dessen Mutter Venus in der Kleidung einer Jägerin erscheinen lassen; diese giebt ihm (p. 175 b Cunn.) folgende Auskunft:

But for the land whereof thou dost inquire,
It is the Punic kingdom, rich and strong,
Adjoining on Agenor's stately town,
The kingly seat of southern Libya,
Whereas Sidonian Dido rules as queen.

In der ganzen Scene, in welcher diese Worte vorkommen, findet sich nirgends der Name *Carthage,* und man muss sich also sehr wundern, wie zu Anfange des zweiten Aktes Aeneas, Achates und Ascanius sich inmitten der prächtig ersteigenden und mit Bildwerken aus der trojanischen Geschichte geschmückten Stadt befinden, deren Name — *Carthage* — ihnen noch ganz unbekannt ist (nur dass Dido da herrscht, wissen sie) und Aeneas ausruft:

Where am I now? these should be Carthage walls!

Es muss natürlich heissen: *these should be Trojan walls!* In seiner Verwunderung (*amazed,* V. 2) ruft Aeneas aus: Das sieht aus, als wären es die Mauern von Troja! Wenige Zeilen weiter heisst es: *Methinks, that town there should be Troy.* Erst nachher theilt Ilioneus seinem Fürsten mit (p. 177 b): *Lovely Aeneas, these are Carthage walls,* und aus diesem Verse hat ein vorwitziger Copist oder Corrector auch den Anfangsvers der Scene verschlimmbessert.

Es mag noch bemerkt werden, dass bei Virgil Venus sogleich

ihrem Sohne den Namen der Stadt mittheilt: *ubi cernes — surgentem novae Karthaginis arcem* (Aen. I, 366). Die kleine Abweichung, welche hier Marlowe und Nash sich von ihrem Vorbilde erlaubt haben, möchte ich als einen glücklichen, recht dramatischen Griff betrachten, und rathe entschieden ab, etwa anzunehmen, dass p. 176 a nach der zweiten Zeile etwas ausgefallen sei, worin der Name *Carthage* gestanden habe.

Ueber Shakespeare's Clowns.

Von

J. Thümmel.

Der Lustigmacher der alten Mysterien und Moral-Plays, der Vice, der sich als allegorischer Hanswurst besonders in der Rolle eines erbitterten und stets siegreichen Gegners des höllischen Erzfeindes der höchsten Popularität zu erfreuen hatte, verschwand gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts fast gänzlich von der englischen Schaubühne. Das Typische seiner Erscheinung, das Traditionelle seines Witzes und Gebahrens scheint dem Geschmack des damaligen Theaterpublikums nicht mehr zugesagt zu haben — wenigstens lässt sich von Heywood ab das Bestreben der dramatischen Dichter wahrnehmen, dieser für die Bühnenspiele und die Unterhaltung der Zuschauer so überaus wichtigen komischen Figur durch Individualisirung Wahrheit und Leben zu verleihen. — Der grosse reformatorische Zug, der das sechzehnte Jahrhundert kennzeichnet, der im staatlichen, kirchlichen und bürgerlichen Leben alle Verhältnisse durchdringend, der hergebrachten Formel den Krieg erklärt und der Selbstthätigkeit des Gedankens und der Eigenartigkeit Recht und Geltung zu verschaffen sucht, macht sich auch in der Literatur bis in die kleinsten Details fühlbar. Selbst der Hanswurst muss sich der Reform unterwerfen, denn der Sport der englischen Theaterbesucher jener Periode verlangt seinen Antheil an der Zeitströmung.

An Stelle des bisher allegorischen Possenreissers tritt zunächst die aus dem wirklichen Leben gegriffene Figur des komischen Hausbedienten, des Domestic Fool, allerdings noch mit Beibehaltung typischer Färbung — gleichzeitig bürgert sich jedoch in beide Gattungen des Drama's, in die Komödie wie Tragödie ein

komischer Gesell von eigenartiger Naturwahrheit ein, bald neben dem Gewerbsnarren, seinem Stammverwandten herlaufend, bald die Komik des Stückes beherrschend, immerhin jeder dramatischen Produktion unentbehrlich, der Clown.

Beide Schösslinge aus der Wurzel des Vice finden wir in Shakespeare's Dramen bis zur höchsten Blüthe entwickelt, den Fool durchgeistigt, veredelt, zum Vertreter des Gnomischen erhoben,[1]) den Clown mit einer solchen Fülle charaktervoller Komik ausgestattet, dass es sich wohl der Mühe verlohnen dürfte, auch diese Figur einer nähern Betrachtung zu unterziehen.[2])

Ueber die Entstehung des Wortes 'Clown' sind die englischen Etymologen verschiedener Meinung. Wedgwood[3]) bringt Clown wie auch die Nebenform Cown mit Clod, Clot in Zusammenhang, so dass die Begriffsentwickelung ungefähr dem neuhochdeutschen 'Klotz' einigermassen entsprechen dürfte, während Skinner und Trench der gewöhnlichen Ableitung des Clown von Colon (lateinisch colonus) mit der Bedeutung des deutschen: 'Landmann, Bauer, Tölpel' den Vorzug geben.[4]) Ueberlassen wir es den Fachmännern, über die Wurzel zu befinden — für die Begriffsbestimmung dürfte es genügen, dass beide Ableitungen ungefähr auf dasselbe hinauslaufen: auf das Klotzige, Tölpische des Clown, der sich auch etymologisch von seinem Stammesgenossen, dem Fool, insofern scheidet, als die Bezeichnung des Letztern, offenbar aus dem Romanischen nach England herübergenommen, mit dem Lateinischen follis[5]) oder doch wenigstens mit dem Französischen follet zusammenhängt und auf die Windbeutelei, das Irrlichteriren des buntscheckigen Gewerbsnarren hinführt, also das Gegentheilige von dem die Unbeweglichkeit darstellenden Clown auszudrücken scheint. —

Demgemäss würde schon sprachlich als wesentliches Merkmal des Clown das Tölpelhafte der Erscheinung, das Naturwüchsige des Wesens zu konstatiren sein, und zwar im Gegensatze zu dem

---

[1]) Jahrbuch Band IX, S. 87 ff. J. Thümmel, Über Shakespeare's Narren.

[2]) Cf. übrigens Delius, Vortrag über die Figur des Narren in Shakespeare's Dramen vom 3. Februar 1860, abgedruckt in der Kölnischen Zeitung.

[3]) Dict. of Engl. Etymol. I, 356.

[4]) Eduard Müller, Etymol. Wörterbuch der englischen Sprache. 1865. I, 216.

[5]) Diez, Wörterbuch der romanischen Sprachen. 1853, S. 148.

Gewandten, reflektirt Künstlichen des Gewerbsnarren, des Fool artificial. — Sofern aber die Natur vielgestaltig zur Erscheinung kommt, bedingt auch ihre Darstellung 'im Bilde' eine entsprechende Mannichfaltigkeit der Charakteristik. Das Bild des Naturburschen kann nur wirken durch seine Eigenartigkeit und ergiebt sich hieraus von selbst als ferneres Kennzeichen des Clown das Individualisirte seiner Persönlichkeit zum Unterschied von dem Typischen, dem Maskenartigen in der Figur seines Zwillingsbruders, des Fool.[1]) Soll nun der Naturbursch als solcher komisch wirken, so muss gerade diese Eigenartigkeit die Veranlassung dazu abgeben, seine Handlungen mit seiner Lage oder mit seiner Absicht in Widerspruch zu bringen, d. h. nach Jean Paul den sinnlich angeschauten Unverstand, das Lächerliche produziren. Die bäuerische Naivität des Gesellen, sein täppisches Wesen, meist durch eine Zuthat urwüchsigen Mutterwitzes gehoben, müssen ihn, sobald er mit andern, seiner Anschauungsweise ferner liegenden Lebenskreisen in Berührung geräth, zum Gegenstand der Belustigung machen.

Im Shakespeare'schen Clown finden sich die hervorgehobenen Merkmale ziemlich durchweg scharf ausgeprägt: das Tölpische, Rüpelhafte in der Erscheinung, das Naive im Wesen, das Mannichfaltige in der Gestaltung, das Zweckwidrige seines Handelns im Kontakte mit ausserhalb seiner Sphäre liegenden Verhältnissen. Allerdings tritt bei den verschiedenen Charakteren bald das eine, bald das andere Moment mehr zu Tage und hat der Dichter sogar einigen seiner Clowns eine so starke Dosis witziger Begabung beigemischt, dass man sich veranlasst finden könnte, die betreffenden Figuren an die Bedeutsamkeit und Rangstufe der Shakespeare'schen Hausnarren heranzurücken — wenn nicht durch all den Witz und Humor immer wieder die bäurische Einfalt des Naturburschen durchleuchtete.

So durchläuft der Shakespeare'sche Clown die verschiedenartigsten Stadien des Intellekts vom Stumpfsinn bis zur Pfiffigkeit. Seine äussere Lebensstellung kömmt dabei nicht in Frage; mag er Kärrner, Bauer, Handwerker, Bediensteter vom Küfer bis zum Friedensrichter, oder gelegentlich Landjunker[2]) sein, wenn seine

[1]) Francis Douce, Illustrations of Shakespeare (London 1839) S. 498: 'The clown was certainly a character of much greater variety.'

[2]) Francis Douce: 'One of the above personages.'

Tölpelhaftigkeit nur belustigt. Selbst an das Geschlecht darf man sich nicht binden — in der Amme (Romeo und Julie) und in Frau Hurtig (Heinrich IV.) hat der Dichter ein Paar weibliche Clowns geschaffen, die es in jeglicher Beziehung und nach allen Richtungen hin mit ihren männlichen Kollegen aufnehmen.[1])

Bald treten die Clowns in Shakespeare's Dramen einzeln auf, bald zu mehreren, zuweilen sogar truppweise, so zu sagen in ganzen Nestern, wie in Heinrich IV. und im Sommernachtstraum; bald fördern sie die Haupthandlung und sind für die Entwickelung des Pragmatischen unbedingt nothwendig, wie die Konstabel Holzapfel und Schleewein in Viel Lärmen um Nichts und die beiden Dromio's in den Irrungen, bald verhalten sie sich rein episodisch. — In dieser letztern Beziehung flicht sie der Dichter hin und wieder in seine Tragödien ein, den ernsten Gang der Handlung mit den Spässen des komischen Gesellen unterbrechend. Diese Mischung der heterogenen Elemente, des Tragischen mit dem Komischen, ist von den Aesthetikern vielfach getadelt und als unkünstlerisch verworfen worden. Goethe voran in seinem Essay: 'Shakespeare und kein Ende'[2]) hebt beispielsweise hervor, dass der tragische Gehalt von Romeo und Julie durch die zwei komischen Intermezzisten, die Amme und Mercutio, geradezu in Frage gestellt werde, und bezeichnet den Eindruck, den diese Komik auf den Zuschauer mache, als einen unerträglichen. Barmherziger verfährt er schon mit Schiller's Turandot,[3]) obwohl er auch hierbei nicht verhehlt, dass Stücke von rein gesonderten Gattungen mehr nach seinem Geschmacke wären, überhaupt der deutsche Ernst diese Sonderung verlange. Goethe's Eifer gegen die Mischung des Komischen mit dem Ernsten dürfte wohl wesentlich auf Rechnung seiner klassisch-antiken Neigungen zu schreiben sein, welchen ein unvermitteltes, schroffes Nebeneinander der Gegensätze als eine Inkorrektheit im Styl erscheinen musste. Das deutsche Wesen möchte wohl hiermit auch nicht das Geringste zu schaffen haben. Wenn es wahr ist — was schon Plato im Symposion aufstellt — dass die Komik aus derselben Tiefe des

---

[1]) Nach Fr. Douce hat das lustige Alt-England sogar weibliche Fools gekannt.

[2]) Band 45, S. 54.

[3]) Band 45, S. 14.

Geistes entspringt, wie die Tragik, so dürfte es gerade der deutschen Natur gegeben sein, dem Dichter überall hin, selbst durch die Gegensätze zu folgen, ohne an einem Stimmungswechsel Anstoss zu nehmen. — Ueber alle diese Bedenken ist auch die Stylrichtung des Drama's, welche ja nach Shakespeare's Vorgange die Kontraste faktisch zugelassen hat — mit der Zeit hinweggegangen, und hat sich Goethe selbst dem Gewicht dieser Thatsache nicht zu entziehen vermocht; sein Schneider Jetter im Egmont ist genau genommen eben nichts Anderes, als ein moderner Clown, der im Trauerspiele und trotz des Ernstes der Haupthandlung seine Witze reisst, auch recht belustigend mit sich spassen lässt.

Bei Shakespeare ist dieser Kontrast von Ernst und Scherz allerdings in aller Schärfe vorhanden, denn wo immer der Clown auftritt, wirkt er entschieden drastisch. Freilich verdankt der täppische Bursch diesen unzweifelhaften, nie versagenden Effekt einer gewissen Ueberfülle seiner Charakteristik, der Holzschnittmanier, in der er gezeichnet ist, dem Plastisch-Grotesken seiner Erscheinung; mit Einem Wort: er wirkt eben als Karikatur. — Aehnlich wie bei Aristophanes, der nach dieser Richtung hin auf dem politischen Gebiete Kolossales leistet, tritt uns bei Shakespeare, nur in der Kleinwelt der bürgerlichen Sphäre, dasselbe Uebermass, dieselbe Anspannung bis zum kecksten Uebermuthe entgegen. — Rosenkranz findet deshalb auch die Karikirung des Shakespeareschen Clowns bis in's äusserste Extrem, in's Fratzenhafte gesteigert, allerdings mit der ausdrücklichen Reserve, dass uns diese Fratzen bei alledem herzlich lachen machen.[1]) Und um dieser Reserve willen darf auch Rosenkranz's Aeusserung kaum als ein Tadel aufgefasst werden, denn das herzliche Belachen ist es gerade, was dem Bizarren, der Karikatur, überhaupt dem Niedrigen seine Position innerhalb der Kunst sichert. Dem Dichter, der uns belustigen will, lässt Schiller[2]) allerlei Extravaganzen hingehen, wofern er nur nicht Unwillen oder Ekel erregt. Der Zärtlichkeit des Geschmacks räumt er hierbei gar keine Berechtigung ein und pointirt ausdrücklich, dass allein *die Stärke des Eindrucks* entscheide. —

Für die Stärke des Eindrucks ist aber lediglich die Stärke

---

[1]) Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen, S. 403.

[2]) Band XII. S. 320.

der Handlung selbst, innerhalb welcher der Clown belustigend auftreten soll, massgebend — nur das Pragmatische regulirt hier die Grenzen des Erlaubten, und versteht es sich von selbst, dass dieselben für die Tragödie anders zu bestimmen sind, als für die Komödie. — Je schärfer und beängstigender der pragmatische Verlauf im Trauerspiel sich zuspitzt, um so unabweislicher stellt sich beim Zuschauer das Bedürfniss nach Milderung der peinlichen Situation ein. Diese Milderung kann immerhin und wird am sichersten durch eine episodische Scene komischer Färbung herbeigeführt werden, nur darf dieselbe nicht willkürlich und völlig zusammenhangslos in die Handlung hineingeworfen sein, muss vielmehr an das Thatsächliche anknüpfen oder für die Stimmung und Situation des Helden eine humoristische Parallele aufstellen — unter allen Umständen aber wird sie sich nicht weiter ausdehnen dürfen, als eben hinreicht, der Handlung das Beängstigende zu benehmen. — Hier tritt die drastische Komik des Clowns hemmend auf in rückschreitender Bewegung. — Diese Mission erfüllt beispielsweise der Clown im Macbeth, der Pförtner. Am Schlusse der grauenvollen Scene,[1] in welcher Macbeth den Königsmord begeht und von den Furien des Gewissens gepeitscht in die Halle zurückstürzt, lässt sich am Südthor des Schlosses Inverness ein wiederholtes Klopfen vernehmen, dessen mahnender Ton das Grauen und Entsetzen des Mörders zur Raserei steigert. — Da erscheint der Clown[2] und verhilft dem Zuschauer zu der so nothwendigen Abschwächung des durch die grelle Mordscene hervorgerufenen peinlichen Eindrucks, indem er jenes ängstigende Pochen witzig persiflirt und dabei seine bizarre Nachtwächter-Philosophie auskramt. — Aehnlich verhält es sich mit der drolligen Leichen-Metaphysik der beiden Todtengräber im Hamlet,[3] deren Galgenhumor übrigens mit dem sarkastischen Zuge im Charakter des Helden der Tragödie in wunderbarem Einklange steht. — In Romeo und Julie ist die episodische Einflechtung der beiden Clowns, des weiblichen (der Amme) und des männlichen (des Aufwärters Peter) weniger darauf angelegt, einer besonders beängstigenden Situation die Schärfe zu nehmen, als vielmehr die Schwüle der

---

[1]) Akt II, Scene 1.
[2]) Akt II, Scene 2.
[3]) Akt V, Scene 1.

Atmosphäre, die sich nach und nach über die ganze Handlung legt, dem Zuschauer erträglicher zu machen. — Darin werden die beiden Clowns durch den Humoristen Mercutio — den Goethe mit der Amme in gleiche Kategorie wirft — auf das Lebhafteste unterstützt. —

Anders verhält es sich mit den Clowns der Komödie. Diesen kommt es nicht darauf an, zu neutralisiren, abzuschwächen — im Gegentheil, ihnen fällt die Aufgabe zu, das Komische der Situation so viel als möglich zu heben, zu verstärken. Ihre drastische Erscheinung tritt fördernd auf und treibt in fortschreitender Bewegung das Spiel kecker Laune bis zum Aeussersten. — Dem entsprechend ist denn auch der Eindruck der Lustspiel-Clowns ein unwiderstehlicher. — Wer sich über die Konstabel Holzapfel und Schleewein in Viel Lärmen um Nichts, die Junker Christoph und Tobias in Was ihr wollt, vor Allem über die Sommernachtstraum-Rüpel vor Lachen nicht auszuschütten vermag, dem geht in der That das ab, was Kant ausser der Hoffnung und dem Schlaf als das hauptsächlichste Gegengewicht gegen die Misère des Alltagslebens preist, der Humor.

Kurz, der Eindruck ist da — es fragt sich nur, wie sich derselbe seiner Entstehung nach erklären lässt.

Zunächst ist der Shakespeare'sche Clown allerdings jeder Zoll ein Engländer; die Küfer, die Kärrner, die Konstabel, insbesondere die komischen Landjunker haben ganz das Gepräge nationaler Absonderlichkeit. — Ja, sie können sogar die Abstammung vom lustigen Alt-England nicht verleugnen — ganz im Geschmacke der Elisabethischen Periode gehalten, sprechen und handeln sie genau aus den Anschauungen und Sitten jenes Zeitalters heraus. Die natürliche Folge hiervon ist, dass uns insonderheit die Ausdrucksweise des Shakespeare'schen Clowns-Witzes mehrfach befremdet, dass uns auch stellenweis das Gebahren des komischen Gesellen nicht recht zu Sinne will. — Indessen was uns hierbei fremdartig berührt, ist und bleibt die Form, gewissermassen die äussere Tracht des lustigen Alt-Englands — der Kern stellt sich dem unbefangenen Auge als durchaus international volksthümlich, als vollgültig für alle Zeiten und Völker dar. Durch seine Naturwahrheit und sein urwüchsiges Wesen repräsentirt der Shakespeare-sche Clown den Volkshumor, dessen gesunde Frische in den wirksamsten Kontrast mit dem Angekränkelten und Gemachten des

feinern Kulturlebens tritt. Es ist die Macht der Naivität, die hier durchschlägt, wie Kant es erklärt: 'der Ausbruch der der Menschheit ursprünglich natürlichen Aufrichtigkeit wider die zur andern Natur gewordene Verstellungskunst, dem das kindliche Gemüth des Volks jede unschuldige Verletzung künstlicher Formen und der sogenannten Anstandsgesetze gern zu Gute hält.' — Um dieser Unschuld willen wird sich auch der vorurtheilsfreie Zuschauer des neunzehnten Jahrhunderts von den zuweilen derben Verstössen des Clowns gegen die gute Sitte wenig oder gar nicht irritiren lassen — er nimmt sie mit in den Kauf, weil sie naiv gemeint sind und deshalb auch naiv empfunden werden. Man merkt es dem täppischen Burschen nur zu gut an, dass er sich an den Zweideutigkeiten und Obscönitäten, die er hin und wieder loslässt, nicht selbst ergötzt oder sich etwas darauf zu Gute thut. — Ekel und Unwillen können nur die Zoten eines Rabelais erregen, weil sie eben zotig gemeint sind — selbst Heinrich Heine's verhülltere Pointen dürften viel eher dazu angethan sein, den schönen Leserinnen das Blut in die Wangen zu treiben, eben weil sie mit Bewusstsein und Raffinirtheit geboten werden, als die lockern Spässe unseres bäurischen Gesellen.

Denn in der That tritt uns aus seinem ehrlichen Gesicht ein idealer Zug entgegen, dem sich selbst die prüdeste Seele nicht zu verschliessen vermag, ich meine die liebenswürdige Gutherzigkeit des braven Burschen. Vergegenwärtigen wir uns die Charaktere der Shakespeare'schen Clowns der Reihe nach vom Idioten Trinculo bis zu dem durchtriebenen Zwillingspaar der Dromio's, so werden wir an ihnen auch nicht ein Atom von Bosheit, Tücke oder von dem herben Wesen entdecken, das uns zuweilcn in den komischen Figuren des Aristophanes weniger angenehm berührt. — Shakespeare's Clowns sind eben absolut komisch, humoristisch vertieft. — Ihre Narrheit wird nicht durch die Intrigue bestimmt, wie bei den schematischen Figuren Molière's — umgekehrt, Rede und Handlung sind Produkt ihrer Eigenartigkeit, ihres bäurisch-gemüthlichen Wesens, welches sogar Falstaff's Strolche nicht vermissen lassen. Drum ist ihr Humor so wohlthuend und gestaltet sich um so behaglicher, als der Clown von seinem Verstande und von der Zweckmässigkeit seines Handelns auf das Lebhafteste durchdrungen ist, ohne dies durch eine widerwärtige Ueberhebung zur Anschauung zu bringen. — Die Selbstgenügsamkeit, mit der Peter Squenz und seine Spiessgesellen das Festspiel zu Theseus' Hochzeit in's Werk

setzen, die Ueberzeugung der Konstabel Holzapfel und Schleewein von der Unfehlbarkeit ihrer Inquisitionsmaxime, die hohe Meinung, die die Junker Bleichenwang und Schmächtig von ihrer Unwiderstehlichkeit ihren Angebeteten gegenüber durchblicken lassen — und dabei ihre völlige Ahnungslosigkeit, wie unendlich lächerlich ihre Thorheit sich darstellt, ist geradezu entzückend.

Wenn hiernach schon die Charakterzeichnung des volksthümlich-humoristischen, naiv-liebenswürdigen Clowns das karikirte Wesen desselben als eindrucksvoll im Sinne Schiller's zur Erscheinung bringt, so entspricht die Situation, in welche sich der Clown durch seine Narrheit bringt, dem Eindrucke seiner Persönlichkeit vollkommen. — Hier ist es der Kontakt des aus seinen einfachen ländlichen Verhältnissen herausgerissenen und in verfeinerte Lebenskreise versetzten Gesellen mit einer andern, ihm fremdartigen Sphäre, welcher ihn bald zum Gegenstande des Gelächters macht, bald seinen Mutterwitz provocirt, ihn bald Scheibe bald Schütz sein lässt. — Nach beiden Richtungen hin ist sein Handeln stets irrational, zweckwidrig; in der Regel erzielt er das Gegentheil von dem, was er beabsichtigt. — Die Handwerker im Sommernachtstraum wollen zu Theseus' Hochzeitsfeste den 'höchst grausamen Tod des Pyramus und der Thisbe' tragiren, ein Stück, 'das einige Thränen kosten wird bei einer wahrhaftigen Vorstellung', und bringen eine Posse zur Naht — Holzapfel und Schleewein vertrödeln die Zeit mit ungeschickten Verhören, die sie mit den Helfershelfern des Intriguanten Juan abhalten, anstatt einfach das Schelmenstück der Malefikanten zur Kenntniss der Betheiligten zu bringen — die beiden Dromio's gerathen mit ihren Bestellungen stets an den unrechten Antipholus — die Junker Bleichenwang und Schmächtig machen sich durch die Art ihrer Werbung um die Gunst ihrer Angebeteten diesen nur unausstehlicher. Und wo die Dromio's, die Bedienten Lanz, Flink (in den Veronesen) und Grumio (in der Widerspenstigen Zähmung) ihren Mutterwitz leuchten lassen, werden sie stellenweis von ihren Herren mit einer Tracht Prügel dafür regalirt. — Kurz, die Berührung des Clown mit dem feinern Leben schlägt in der Regel zu seinen Ungunsten um und bringt ihn in Lagen, die seinen Bestrebungen schnurstraks zuwiderlaufen. — Ja noch mehr, sobald die närrischen Burschen vereint auftreten, richtet sich die Zweckwidrigkeit ihres Handelns, ohne dass sie es beabsichtigen, gegen einander; jeder der Clowns leidet durch die Ver-

kehrtheit des andern — die Narrheit des Einen findet in der des Andern ihre Ironie. — Die Clowns im Sturm Trinculo und Stephano, die Handwerker-Komödianten im Sommernachtstraum, die Junker Christoph und Tobias in Was ihr wollt, selbst die Strolche in Heinrich IV. und V. wenden sich in ihrer Thorheit gegen einander, wo sie eine gemeinsame Aktion intendiren. — Ihr Handeln stellt sich als eine sich selbst aufhebende Bewegung dar, die, indem sie zum Ziele strebt, davon abführt.

Die Wirkung, die dieses Gebahren der Clowns auf den Zuschauer macht, besteht wesentlich in dem Wohlgefühl des Letztern, alle diese Dinge als Thorheiten empfinden zu können — in dem Genusse der Ueberlegenheit. Man fühlt sich, so zu sagen, gegen das Narrenthum des Clown in der Vorhand; man dünkt sich *über* dessen Verkehrtheiten zu stehen und sie deshalb belachen zu dürfen. Darum sind wir auch geneigt, uns der 'Zärtlichkeit des Geschmacks' zu entschlagen und uns mit dem Troste abzufinden: der Clown ist zwar stark aufgetragen, aber er ergötzt!

Bei aller Mannichfaltigkeit der Shakespeare'schen Clown-Charaktere lassen sich dieselben in verschiedene Gruppen eintheilen, für welche der Grad des Intellekts den passendsten Bestimmungsmodus abgeben dürfte.

Den Reigen eröffnet die Gruppe der *Idioten,* von denen ich William in 'Wie es Euch gefällt' zuerst nenne, weil er für den bereits früher — Jahrbuch IX, S. 87 u. ff. — aufgestellten und hier festgehaltenen Unterschied zwischen dem Clown und Fool den schlagendsten Beweis liefert.[1]) Im Uebrigen ist William ein alberner Tolpatsch, der nichts weiter leistet, als dass er sich für den Inhaber eines 'ganz hübschen Verstandes' hält und sich bei alledem durch eine Hand voll Redensarten seines Nebenbuhlers, des Gewerbsnarren, aus seinen Heirathsgedanken herausschrecken lässt. — Ungefähr von demselben Kaliber sind die beiden Schäfer im Wintermährchen, nur für die Handlung des Stücks von grösserer Bedeutung, als der völlig episodische William. Ihre Albernheit, die der Gauner Autolykus in dem Idyll des vierten Akts recht ergötzlich ausbeutet, erreicht ihren Gipfel, als die Tölpel schliesslich [2]) zu 'geborenen' Sicilianischen Freiherren erhoben werden.

[1]) Touchstone, der Fool artificial, sagt ausdrücklich *von* und *zu* ihm: It is meat and drink to me to see a *clown* — und: Therefore, you *clown,* abandon — the society of this female. As You Like It V, 1. [2]) Akt V, Scene 2.

In dem Jester Trinculo[1]) und dem Küfer Stephano im Sturm begegnen wir einem Paar degenerirter Bursche, die zwar von Haus aus von der Natur nicht ganz so stiefmütterlich behandelt zu sein scheinen, wie ihre vorher genannten Kollegen, deren Fassungsvermögen jedoch der Sekt auf einen winzigen Rest beschränkt hat. Ihr Attentat auf Prospero und auf die Herrschaft der Insel, namentlich die Art, wie sie sich von dem Saufungeheuer Caliban beeinflussen lassen, weist ihnen unzweideutig ihren Platz unter den Idioten an, obwohl die Weinlaune, in der sie sich konstant bewegen, aus ihrem ausgebrannten Hirn noch einen Vorrath von Witzfunken herausschlägt, der nicht allein hinreicht, ihre Erscheinung mehr belustigend als widerwärtig wirken zu lassen, sondern sogar noch hie und da einen humoristischen Lichtstreifen auf den Spiessgesellen Caliban abwirft.[2])

Die zweite Rangstufe nehmen die *Rüpel* ein, die Tölpel von Geblüt, welche sich, ohne es zu wollen, dem Gelächter preisgeben, lediglich als Zielscheibe für den Witz Anderer. In den Figuren dieser Kategorie zeigt sich der Clown unvermischt, in seiner ganzen liebenswürdigen, drolligen Narrheit. — Der vornehmste Platz gebührt hier entschieden der schon mehrfach erwähnten Genossenschaft der Sommernachtstraum-Rüpel, einem wahrhaften Rattenkönig von Musterclowns, die in ihrer hausbackenen Naivität nicht die leiseste Ahnung davon haben, wie tölpisch sich ihre dilettantischen Leistungen ausnehmen, wie absichtslos sie durch ihre possenhafte Darstellung des 'traurigen Geschicks von Pyramus und Thisbe' das tragische Pathos der Liebe parodiren. In dem Helden dieser Handwerkerbande, 'hart von Faust und widerspenstigen Gedächtnisses', in Zettel dem Weber vereinigt sich in der That Alles, um ihn zum Prototyp der Rüpelgruppe zu stempeln. Als

den ungesalzensten von den Gesellen
Den Pyramus berufen darzustellen

---

[1]) Hinsichtlich der Rubricirung des Fool natural, des Jester Trinculo unter die Clowns vergl. Jahrbuch IX, S. 89 ff.

[2]) Caliban, obwohl durch seine ingrimmige Bosheit meist komisch wirkend, kann als Clown nicht aufgefasst werden. Ihm fehlt das naiv Unschuldige. Ausserdem verkörpert er, wie Rosenkranz treffend bemerkt, eine grosse geschichtliche Wahrheit: die Unterdrückung und Bewältigung des wilden rohen Naturelements durch das Kulturleben Prospero; er geht also in dieser Bedeutung, als Repräsentant einer Idee, weit über den Clown hinaus.

bezeichnet ihn Puck, Oberon's lustiger Rath, während die übrigen Handwerkerkomödianten von den Talenten ihres 'Sappermentszettel' die allergünstigste Meinung haben. In seiner Naivität theilt Zettel natürlich die Ansicht seiner Kollegen. Mit selbstgefälligem Eifer will er sich aller Rollen des Stücks bemächtigen, den Löwen auch spielen, und ist schliesslich nur im Zweifel, welche Bartfarbe seinem süssen Gesicht wohl am besten anstehen möchte, damit er ja auch auf die Damen den nöthigen Eindruck mache. Absichtslos in die Feenwelt hineingestossen, wird seine Narrheit mit dem Eselskopfe beschenkt — sein Tragödiespielen trägt ihm das unauslöschliche Gelächter der Zuschauer ein. — Kurz, unserm Bottom the weaver fehlt auch nicht der kleinste Zug zum Bilde des Clown an sich. — Von jeher ist Zettel ein Liebling des Publikums und der darstellenden Künstler gewesen. Gervinus (I, S. 251) erzählt uns, dass im Jahre 1631 ein Schauspieler, welcher im Hause des Bischofs von Lincoln an einem Sonntage den Zettel gespielt hatte, das Martyrium seiner Kunst bestand, indem er von einem puritanischen Richter wegen Sabbathschändung verurtheilt wurde, zwölf Stunden in der Portierstube des bischöflichen Palais mit dem Attribute seiner Rolle, dem Eselskopfe, zu sitzen. — Trotz des Wüthens der Independenten und Puritaner gegen die dramatische Kunst rettete sich vor Allen Zettel in die Cromwell'sche Periode hinüber. — Robert Cox, ein Schauspieler, der sich mit seinen Darstellungen der Drolls durchzuschlagen wusste, gab dem zur Zeit der Bürgerkriege humorbedürftigen England die Zettel-Episode zum Besten (the merry conceited humours of Bottom the weaver), welche, durch englische Banden nach Deutschland verpflanzt, zuerst von Daniel Schwenter für die deutsche Bühne verwerthet und dann von Gryphius, Bredow und Christian Weise bearbeitet wurde.[1]) Nachdem Schlegel's Uebersetzung und Mendelssohn's Musik den Sommernachtstraum als Repertoirstück bei uns eingebürgert, hat besonders die traditionell gewordene Zetteldarstellung des Berliner Komikers Gern viel dazu beigetragen, unserm Clown zu seiner Popularität auf der deutschen Bühne zu verhelfen.

Den Rüpeln des Sommernachtstraums steht Schaedel in Liebes-

---

[1]) Freih. Vincke, Wunderbare Schicksale des Sommernachtstraums, Jahrbuch V, S. 359.

Leid und Lust insofern am nächsten, als auch er — natürlich völlig unbewusst — parodirend sich verhält und die Junggesellenmarotte des Königs von Navarra und seiner Hofherren durch seine naive Grundehrlichkeit ironisirt.

Bei den Kärrnern in Heinrich IV. ersten Theils tritt allerdings nur ein grobkörniger Cynismus zu Tage, während Falstaff's Rekruten Schimmelig und Consorten (zweiten Theils) durch ihre äussere Erscheinung und ihr Gebahren bei der Aushebung zu des Ritters Kompagnie dem fetten Cyniker eine willkommene Gelegenheit bieten, seinen Humor auf die traurigen Gestalten loszulassen. Sie sind eben nur Scheibe für Falstaff's Witzgeschosse, in gleicher Weise wie Frau Hurtig, die Wirthin zum wilden Schweinskopfe zu Eastcheap, letztere freilich mit der Modifikation, dass sie ausserdem von dem wüsten Gesellen um Zeche und Geld geprellt wird.

Wenn ich ferner die Amme in Romeo und Julie den Rüpeln beigeselle, so glaube ich hierzu durch das Massive ihres Wesens, die Naivität und das ungemein Lächerliche ihrer Erscheinung, der selbst nicht einmal die Gutmüthigkeit fehlt, einigermassen berechtigt zu sein. Dass sie Anfangs die Gelegenheitsmacherin für das Liebesverhältniss Julie's mit Romeo abgiebt und dann, als sich ihrer Meinung nach der Montague für die Capulet unmöglich gemacht hat, umspringt und bei Julien für den Grafen Paris plädirt — was Gervinus in sittlicher Entrüstung als Treubruch brandmarkt — kann sie unmöglich um unsere Sympathie bringen. Als Hausinventarium der Familie Capulet, als Nährerin und Erzieherin ihrer Julie hat sie nur Eins im Auge: ihren Pflegling unter die Haube zu bringen, welches Glück sie sich nach ihrer eigenen groben Empfindungsweise und nach ihrer schwachen Urtheilskraft konstruirt. Ihre Inkonsequenz — meinetwegen Treulosigkeit — gegen das Liebesverhältniss entspringt aus einer freilich missverstandenen persönlichen Treue gegen den einen ihrem Herzen immerhin nahe stehenden Theil des Liebespaares; ihr Treubruch ist der Ausfluss ihrer ungebildeten dienstfertigen Gutherzigkeit. Hiernach sind wir gar nicht einmal in der Lage, an die Handlungsweise der Amme einen ernsten, ethischen Massstab anzulegen — wie dies Gervinus und Ulrici[1]) thun — wir erfreuen uns einfach an der Narrheit unseres weiblichen Clowns und lassen ihr um dieser

[1]) Shakespeare's dramatische Kunst II, S. 19.

willen gewiss gern gegen den verurtheilenden Wahrspruch der Sittenrichter mildernde Umstände zu statten kommen, um so mehr, als das Selbstbewusstsein, die wichtige Meinung, die Frau Angelica, die Amme, von ihrer Position in der Welt hat, und die Art, wie sie dies namentlich bei ihrer Begegnung mit Mercutio zur Schau trägt,[1]) wesentlich darauf hinwirken, dem dunkeln Gemälde der Tragödie einige hellere Töne aufzusetzen. Dazu trägt auch das Seinige redlich bei: der andere Clown, Peter, der Fächerträger und Adjutant der Amme und ihr Gegenstück, *'a pestilent knave'*, der nicht allein die abziehenden Hochzeitsmusikanten foppt, sondern sich auch über seine Patroness selbst lustig macht, eine köstliche Figur, zwar nur mit wenigen Strichen à la Hendschel gezeichnet, aber um so drastischer hingestellt, — übrigens trotz ihrer Unbedeutendheit eine Lieblingsrolle Gerns. — Peter ist allerdings mehr Schütz als Scheibe und gehört deshalb eigentlich der dritten Gruppe an; hier hat er lediglich als Zubehör der Amme seine Erwähnung gefunden.

Doch wir kehren zu unserer zweiten Serie zurück, zu welcher Polizei und Gericht ein ziemlich starkes Kontingent stellen. — Von jeher haben es die Lustspieldichter geliebt, Sarkasmen auf diese unliebsamen Institute einzuflechten, und kann es uns in der That nicht Wunder nehmen, dergleichen verspottenden Ausfällen auch bei unserm Dichter zu begegnen, der ja in seiner Jugend mit den Sicherheitsbehörden in unangenehme Kollision gerathen sein soll, dessen Schauspiel-Direktorium im Uebrigen oft genug zu heikeln Berührungen mit der Obrigkeit der City Veranlassung gegeben haben mag. — Die Gerichtsdiener Klaue und Schlinge (Heinrich IV., zweiten Theils), die Konstabel Dumm (Liebesleid und Lust) und Elbogen (Mass für Mass), die schon mehrfach erwähnten Holzapfel und Schleewein, vor Allem aber der von dem Dichter mit besonderer Sorgfalt gezeichnete Friedensrichter Schaal (Heinrich IV., zweiten Theils und lustige Weiber von Windsor) sowie sein Vetter und Kollege Stille (Heinrich IV., zweiten Theils) legen Zeugniss dafür ab, dass Shakespeare's Witz sich mit Vorliebe mit jener unbequemen Beamtenklasse beschäftigte und dieselbe mit Behagen dem Gelächter Preis gab. — Die Dummheit stellt sich als Grundzug dieser Biedermänner dar, ihre Aufgeblasenheit als eine natürliche Folge ihrer Beschränktheit und ihre Verkehrtheit als Konsequenz

[1]) Akt II, Scene 4.

beider Eigenschaften — nur dass die Frohndiener Klaue und Schlinge mit einer Portion Feigheit, Dumm und Elbogen mit einem guten Theil Brutalität, Holzapfel und Schleewein dagegen mit einer Zugabe spiessbürgerlicher Bonhomie ausgestattet sind, die sich an den zuletzt genannten alten Burschen ganz besonders liebenswürdig ausnimmt. Uebrigens findet bei den subalternen Jüngern der Themis die Narrheit darin ihren spezifischen Ausdruck, dass dieselben gern mit missverstandenen Fremdwörtern um sich werfen und zuweilen die einfachsten Begriffe verwechseln; der biedere Holzapfel ist hierin besonders stark. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass diese Redeweise eine besondere satyrische Beziehung gehabt haben mag — unter allen Umständen wird dadurch der komische Effekt erzielt, dass die Holzapfel und Consorten in dem Bestreben, gebildeter erscheinen zu wollen, als sie sind, und durch das Heraustreten aus ihrer Sphäre sich selbst und ihr Amt kompromittiren und ihren Amtsverrichtungen den Stempel burlesker Harlekinaden aufdrücken.

Das unvergleichliche Friedensrichterpaar Schaal und Stille, welches natürlich einige Nummern feiner ausfällt, als das Grobzeug der Konstabel — sie sind ja Esquires und gehören zur Gentry — kann man nicht treffender charakterisiren, als sie Paul Konewka in seinen Falstaff-Silhouetten gezeichnet und Hermann Kurz beschrieben hat. Beide Clowns sind ein Paar englische Krautjunker vom reinsten Wasser, Coloni durch und durch, deren Ideenkreis sich wesentlich um den Preis des Rindviehs und um die Schafzucht dreht — als Friedensrichter natürlich nur Hampelmänner, die fünf gerade sein lassen — beziehungsweise thöricht genug, sich mit Sir John Falstaff auf Geldgeschäfte einzulassen — Herr Stille ein altes tranquilles Männchen von dünnen Beinen und schwacher pia mater, ein hartnäckiger Schweiger, der, wenn er einmal über den Strang schlägt und sich zu tief in die Flasche versenkt, mit seinen Lieder-Reminiscenzen nicht zu bändigen ist, so dass schliesslich Nichts übrig bleibt, als ihn zu Bett zu bringen; Herr Schaal sein direktes Gegentheil, geschwätzig wie eine Elster, fahrig wie ein Kreisel, renommirend mit seinen Streichen, mit welchen er als Oxforder Student die Welt in Staunen gesetzt haben will, dabei unsäglich albern in Worten und Werken. — Doch, kein Geringerer als Sir John Falstaff selbst mag sein Portrait vervollständigen:[1])

[1]) Heinrich IV., Theil II, Akt III, Sc. 2.

'Dieser schmächtige Friedensrichter hat mir in Einem fort von der Wildheit seiner Jugend vorgeschwatzt und von den Thaten, die er in Turnbullstreet ausgeführt hat; und um's dritte Wort eine Lüge, dem Zuhörer richtiger ausgezahlt, als der Tribut dem Grosstürken. Ich erinnere mich seiner in Clements-Hof, da war er wie ein Männchen, nach dem Essen aus einer Käserinde verfertigt; wenn er nackt war, sah er natürlich aus wie ein gespaltener Rettig, an dem man ein lächerliches Gesicht mit dem Messer geschnitzt hat; er war so schmächtig, dass ein stumpfes Gesicht gar keine Breite und Dicke an ihm wahrnehmen konnte — der wahre Genius des Hungers, dabei so geil wie ein Affe, und die Huren nannten ihn Alräunchen. Er war immer im Nachtrabe der Mode und sang schmierigen Weibsbildern die Melodieen vor, die er von Fuhrleuten hatte pfeifen hören und schwor darauf, es wären seine eigenen Einfälle oder Stückchen. Und nun ist diese Narrenpritsche *(this Vice's dagger)* ein Gutsbesitzer geworden und spricht so vertraulich von Johann von Gaunt, als wenn er sein Dutzbruder gewesen wäre, und ich will d'rauf schwören, er hat ihn nur ein einziges Mal gesehen auf dem Turnierplatz: und da schlug er ihm ein Loch in den Kopf, weil er sich zwischen des Marschalls Leute drängte. Ich sah es und sagte zu Johann von Gaunt: sein Stock prügele einen andern. Denn man hätte ihn und seine ganze Bescheerung in eine Aalhaut packen können; ein Hoboenfutteral war eine Behausung für ihn, ein Hof! und nun hat er Vieh und Ländereien!'

Dieser ebenso drastischen als erschöpfenden Charakteristik ist in der That Nichts hinzuzufügen.

Den beiden friedensrichterlichen Clowns stellt sich würdig an die Seite die Garnitur der Landjunker: Schaum (in Mass für Mass) ein Troddel von kaum ein Dutzend Worten, Schmächtig (in den lustigen Weibern) ein Narr von Schaal's Verwandtschaft, vor Allen aber die Krone der Einfaltspinsel Christoph Bleichenwang, der Flachskopf, dessen Hauptverdienst in dem Besitz seiner trefflich gebauten, in einem geflammten Strumpfe sich besonders gut ausnehmenden Wade besteht, der Rindfleischesser, der 'mannichmal nicht mehr Witz hat, als ein Christensohn und ein ganz gewöhnlicher Mensch', der Fuchspreller, der thöricht genug ist, sich von seinem versoffenen Kumpan und Mitclown, dem Junker Tobias Rülp prellen, hänseln und ausbalgen zu lassen, ein Feig-

ling, der sich auf seine Fechterkünste nicht wenig einbildet und vor jeder Klinge Reissaus nimmt, ein Bursch von der entzückendsten Stupidität, ein kapitales *pecus campi,* in der That der Würdigste, um die Gallerie der Dummköpfe zu schliessen.[1])

Die dritte und höchste Rangstufe des Shakespeare'schen Clownthums behaupten die Mischlinge von Einfalt und Witz oder jenachdem — von Witz und Einfalt, in welcher letzteren Composition sie den Uebergang zu den eben so reich wie ideal ausgestatteten Figuren der Gewerbsnarren unseres Dichters bilden. Für diese Charaktere finden sich allerdings Analogieen bei den Dichtern der romanischen Nationen, besonders bei den Spaniern (die Clarin's und Chato's des Calderon), nur mit dem Unterschiede, dass die romanischen Poeten den Schwerpunkt in die Intrigue, auf die Komik der Fabel legen und ihre Komiker als stehende Masken behandeln, während Shakespeare den komischen Charakter als solchen vor uns treten lässt, in That und Wort sein Inneres vor uns aufdeckt und durch die Perspektive in die Widersprüche seines Bewusstseins und in seine unendliche Naivität unser Wohlbehagen hervorzaubert. Freilich stehen die Clowns dieser, der dritten Gattung, fast durchweg — die beiden Dromio's ausgenommen — mit der Haupthandlung der Stücke, in welchen sie auftreten, in keinem nothwendigen Zusammenhange; sie könnten auch — bis auf die genannten Dromio's — fehlen, ohne dass dem pragmatischen Verlaufe der Fabel ein wesentlicher Eintrag geschähe, so gut wie die Gewerbsnarren — und doch möchten wir sie eben so wenig missen, wie diese. Ihr Witz ist zwar meist nur der akustische und bewegt sich wesentlich in Wortspielen, welchen man eine besondere Gedankentiefe nicht nachrühmen kann; und wo die guten Burschen Metaphysik treiben, läuft dieselbe immer auf ziemlich hausbackene Anschauungen hinaus — doch gestaltet sich dies Alles in ihrem Munde und aus ihrer natürlichen Narrheit heraus so drollig und theilweis so überraschend, dass ihre Gedankensprünge und Kapriolen nie ihren Eindruck verfehlen.

Die bereits erwähnten Todtengräber im Hamlet sowie der Pförtner im Macbeth, der Kerkermeister, der Pförtner und der

---

[1]) Der dritte Comicus in Was ihr wollt, der Hausmeister Malvolio, hat Nichts vom Tölpel — im Gegentheil rühmt Olivia seine verständige Höflichkeit. Obwohl im Uebrigen Narr, ist er doch darum kein Clown.

Knecht in Heinrich VIII. sowie Peter in Romeo und Julie (blosse Intermezzisten), der Küfer Pompejus in Mass für Mass, die Bedienten Lanz und Flink in den beiden Veronesen, Lanzelot Gobbo im Kaufmann von Venedig, Grumio und Biondello in der Widerspenstigen Zähmung, vor Allen das Zwillingspaar der Dromio in den Irrungen — mit mehr oder weniger Betheiligung an der Handlung — stellen diese Gruppe der Mischlinge von Tölpel und Witzbold dar; nur lässt sich bei Flink, Biondello und dem Syrakuser Dromio ein höherer Grad witziger Begabung und ein abgeschleifteres Wesen wahrnehmen, als bei den Uebrigen, bei welchen das Naturwüchsige prävalirt. Was sie jedoch samt und sonders vor den Clowns der beiden vorhergehenden Klassen auszeichnet, ist, dass sie sich nicht blos durch ihre Einfalt, bezüglich ihre Tölpelhaftigkeit als Objekte der Belustigung dem Gelächter Preis geben, sondern auch, und zwar die Einzelnen mit mehr oder weniger Bewusstsein, den Spiess umkehrend, sich zum Subjekt der Verlachung aufschwingen und nicht selten mit dem glücklichsten Erfolge ihre Umgebung ironisiren.

Am deutlichsten tritt dieser Dualismus passiver und aktiver Komik in Falstaff's Spiessgesellen hervor (Heinrich IV., V. und Lustige Weiber von Windsor). Auf allen den wüsten Burschen von Eastcheap trommelt der Witz des lustigen Ritters recht unbarmherzig herum — dafür muss es aber auch Sir John ruhig hinnehmen, wenn sich die Gehänselten gelegentlich durch einen Ausfall auf seinen fetten Bauch revanchiren. Der Unverschämteste und Verlumpteste aus der Gesellschaft, Pistol, geht hierin natürlich am weitesten; wo sich die Strolche nicht an den Meister selbst heranwagen, richten sie ihren Witz gegen Küfer, Hausknechte, Rekruten und andere Dümmlinge. — Im Uebrigen haben wir in der Bande von Eastcheap eine wahre Musterkarte katilinarischer Existenzen vor uns, die sich samt und sonders in dem Brennpunkte Falstaff sammeln, um von diesem in einzelnen Radien wieder ausgestrahlt zu werden, die Trabanten des Urbildes des Humors, langfingerige Schufte, doch so lustig wie die Heimchen, Kavaliere vom Schatten, Schoosskinder des Mondes. Man sehe sich nur die Galgenphysiognomieen eines Gadshill und Peto an, wie der Eine die Räubereien der Bande ausspürt, der Andere die lustigen Schwänke veranschlagt — diesen Nym, den stets malkontenten mit seinen schlotterigen, blasirten Gesichtszügen und

dem gläsernen Blick, die Nachteule, die stets vom Humor krächzt und dabei das arme Wort nur zu Tode hetzt — Bardolf, den kapitalen Sekttrinker mit dem unauslöschlichen Freudenfeuer im Gesicht, das Falstaff's Witz beständig im Weissglühen erhält — vor Allen Pistol, den aufgestelzten, komödiantischen Bramarbas, diese Karikatur der bizarrsten Sorte mit dem satyrischen Beigeschmack auf das hohle Pathos der damaligen Dramatiker — und man wird keinen Augenblick anstehen, unter den Clowns der letzten und höchsten Rangstufe den Gesellen Falstaff's die Palme zuzuerkennen.

Zum Schluss sei eines Ausspruchs gedacht, welcher, in der Vincke'schen Bearbeitung von Calderons Tochter der Luft dem Clown Chato geltend, vielleicht mit grösserem Rechte auf die Shakespeare'schen Naturburschen anzuwenden sein dürfte:

'Der Klotz bleibt immer Klotz! Und doch, es lässt sich
Was aus ihm schnitzen von geschickter Hand.'

Shakespeare und Giordano Bruno.

Von

Wilhelm König.

Die Shakespeare-Kritik ist gewöhnlich dann am meisten in Gefahr, auf allerlei Abwege zu gerathen, wenn sie ihren Dichter und seine Werke mit der Philosophie in nahe Berührung bringt. Indess wird man, so wenig gewiss er selbst sich für einen Philosophen angesehen hat, doch in Anbetracht seiner tiefen Erkenntniss der menschlichen Natur, insbesondere des Zusammen- und Entgegenwirkens der Seelenkräfte, ihn immerhin als einen Jünger wie Förderer derjenigen Wissenschaft erachten müssen, die es vorzugsweise mit der Erkenntniss des menschlichen Geistes und ihrer Beziehung auf das Weltganze zu thun hat.[1] Freilich ist, wenn diese Wissenschaft nur in der Fortbildung des sogenannten philosophischen Systems verfolgt wird, weder nachzuweisen, dass Shakespeare sich zu einem bestimmten System bekannt hat, noch dass er auf Ausbildung eines solchen direkten Einfluss gehabt hat. Gleichwohl dürften manche Jünger der Philosophie, sowohl von denen, welche sich dafür ausgeben, als auch solche, die thatsächlich durch ihr Streben nach Erkenntniss in deren Reihen treten, aus

---

[1] Eine umfassende Kenntniss der Philosophie wird Shakespeare z. B. von G. Marggraff zugeschrieben in dem Werk: W. Shakespeare als Lehrer der Menschheit (Leipzig 1864), wo es heisst: 'Zu Compositionen, wie Shakespeare sie lieferte, bringt es jedenfalls auch ein englischer blos autodidactisch und durch Lectüre gebildeter Naturdichter nicht. Poesie von solcher Höhe und von solchem Umfange, wie sie bei Shakespeare erscheint, erfordert unbedingt die gründlichste Kenntniss und das tiefste Studium der vorhergegangenen grössten poetischen Schöpfungen aller Zeiten. Die bis dahin bekannt gewordenen philosophischen Systeme muss Shakespeare ebenfalls aus dem Grunde gekannt haben; denn er steht auf der Höhe der Philosophie seiner Zeit.'

den Dichtungen Shakespeare's mehr für ihre philosophische Erkenntniss und Fortbildung gewonnen haben, als aus den Schriften mancher Philosophen von Fach. Inwieweit nun Shakespeare selbst seine umfassende Erkenntniss menschlicher Dinge auch philosophischen Studien verdankt, ist eine Frage, deren Beantwortung mit der Anschauung zusammenhängt, welche sich der Einzelne von dem früher noch mehr als jetzt streitigen Verhältniss bildet, in welchem natürliche Intuition und praktische Erfahrung einerseits und Schulbildung und Studium andrerseits beim Hervorbringen seiner Schöpfungen gewirkt haben. Es sind darüber auch nach den verschiedensten Richtungen hin die genauesten Untersuchungen vorgenommen und bis in das kleinste Detail verfolgt worden, in Anbetracht der philosophischen Bildung des Dichters dürfen wir sie noch nicht als abgeschlossen ansehen und gerade hier sind sie wichtiger, als bei Feststellung dessen, was Shakespeare von einzelnen concreten Wissenschaften, der Medizin, Rechtswissenschaft u. a. gelernt und verstanden hat. Bei dem weiten, eigentlich unbegrenzten Umfang der philosophischen Wissenschaft in Ansehung ihres Gegenstandes, bei der Möglichkeit, Alles in denselben hineinzuziehen und alle Erkentniss auf sie zurückzuführen, ist solcher Untersuchung freilich ein weites und schwieriges Feld gegeben, wenn die Spuren philosophischen Studiums aus den zahlreichen Werken des Dichters im Grossen wie im Einzelnen nachgewiesen werden sollen, und das gewonnene Resultat und die Beweisführung im Einzelnen werden allerlei Anfechtungen unterliegen. Doch sei es hier immerhin versucht, da wir eine solche Untersuchung an sich als förderlich für die Erkenntniss des Dichters erachten, einen Beitrag zu derselben dadurch zu liefern, dass wir die Beziehungen der Dichtung Shakespeare's zu dem zeitgenössischen Philosophen Giordano Bruno zu ermitteln suchen. Bisher sind dieselben von den Commentatoren Shakespeare's wenig beachtet worden, und erst Tschischwitz hat mit einem solchen, aber wesentlich auf Hamlet beschränkten Nachweis einen dankenswerthen Anfang gemacht.[1])

---

[1]) B. Tschischwitz, Shakspeare-Forschungen, Bd. 1, Hamlet. Halle 1868. Derselbe, Shakspeare's Hamlet. Englischer Text, berichtigt und erklärt. Halle 1869. Wir werden im Einzelnen nicht immer wiederholen, welche Nachweise schon Tschischwitz gegeben hat. Im Ganzen sind von ihm die meisten der aus Hamlet hier angeführten Stellen in demselben Sinne wie hier erörtert.

Dass überhaupt philosophische Studien Shakespeare nicht fremd waren, ist zunächst dadurch unwiderleglich erwiesen, dass er Montaigne's Essays nicht nur besessen, sondern auch in seiner Dichtung benutzt hat.[1]) Dabei ist freilich die Frage noch vollständig offen gelassen, ob er Philosophie wissenschaftlich getrieben und ob er überhaupt viel Werth auf dieselbe gelegt hat. Man hat sogar darauf hingewiesen und es ist z. B. von Hebler in einer Zusammenstellung vieler darauf bezüglicher Stellen plausibel gemacht worden,[2]) dass Shakespeare von der Philosophie nicht viel gehalten habe, da er allenthalben nicht die Stärke, sondern schwache Seiten derselben hervorgehoben habe, auch zu sehr Dichter gewesen sei, um Philosoph zu sein. Das Letztere können wir nur insoweit nachgeben, dass er zu sehr Dichter war, um Philosophie auf Kosten seiner Dichtung zu treiben, dass aber philosophische Studien fördernd auf sein poetisches Schaffen gewirkt haben und dass er der Philosophie als Wissenschaft im Allgemeinen den ihr zukömmlichen Werth beilegte. Die Stellen, aus denen das Gegentheil hervorgeht, können hier nicht einzeln nach diesem Gesichtspunkt erörtert werden, auch Hebler misst ja den einzelnen Stellen keinen Beweis über seine Aufstellung bei, wir erlauben uns nur einige allgemeine Bemerkungen und glauben, dass unter deren Berücksichtigung sich ein anderes Resultat herausstellt, als das von Hebler gefundene.

Schon in einigen der früheren Dramen Shakespeare's, in der Zähmung der Widerspenstigen und Verlorener Liebesmühe sind junge Männer, die sich dem Studium der Philosophie hingeben wollen, in einer Weise dargestellt, dass wir solches Studium als dem Dichter sympathisch ansehen müssen. Dass im weitern Verlauf der Stücke von solchem Studium nicht weiter die Rede ist, lag schon im Stoff der Dichtung, der überhaupt nicht leicht philosophisches oder anderes Studiren zum Gegenstande haben wird. Dann war es in der Anschauung des Dichters tief begründet, dass er zugleich in verschiedenen Formen und Graden der Darstellung sich gegen ein übertriebenes und einseitiges philosophisches Studium erklärte, so in der Zähmung der Widerspenstigen durch die

---

[1]) Sturm II, 1, 145. Jahrbuch B. VII, S. 33. B. IX, S. 198.

[2]) C. Hebler, Aufsätze über Shakespeare. 2. Ausgabe. Bern 1874. S. 279 ff.: Shakespeare und die Philosophie.

Scherze des Dieners des jungen Studiosen Lucentio, in der Verlorenen Liebesmühe durch die poetischen Declamationen Biron's und den Verlauf der Handlung. Zwar ist später im Hamlet noch nachdrücklicher die philosophische Speculation in ihrer Kehrseite und als die Willenskraft lähmend dargestellt, doch hat der Dichter augenscheinlich den Helden als einen geistig sehr hoch stehenden Mann vorführen wollen, und wenn er ihn dabei als philosophisch geschult erscheinen lässt, so ist unverkennbar, dass er das philosophische Studium als eng damit zusammenhängend voraussetzt.

In einer Reihe von Stellen, worin von der Philosophie in abwendiger oder geringschätziger Art gesprochen wird, geschieht dies aus einer sehr leidenschaftlichen Stimmung heraus, so bei Romeo, Constanze, Leonato (in Viel Lärm um Nichts), und es beweist eben nichts, wenn in solcher Aufregung die Betreffenden für die Tröstungen der Philosophie sich unzugänglich erweisen. Andrerseits sind philosophische Trostgründe bei Claudio (Maass für Maass III, 1) von Wirkung, und wenn dieselbe auch nicht lange vorhält, so beweist doch alles dies nichts für eine geringschätzige Anschauung des Dichters über die Philosophie überhaupt. Man könnte sogar eine Vorliebe für philosophisches Raisonnement daraus folgern, dass hier wie an anderen Stellen die Trostgründe von der Philosophie und nicht von der christlichen Religion entnommen sind.

Wenn an anderen Stellen die Philosophie in den Bereich des Scherzes gezogen, ja sogar eine Art Spott darüber ergossen wird, so ist zu berücksichtigen, dass Shakespeare in denjenigen Scenen, welche der Tummelplatz seiner Narren sind, alle möglichen Gegenstände hereinzieht, um Wortspiele und Scherze daran üben zu lassen, während in den ernsteren Theilen der Dramen, wo mehr die Leidenschaft als die Reflexion zu sprechen hat, sich viel weniger Raum dafür findet, über ernste Dinge ernsthaft zu sprechen. Daher kommt es, dass vieles, was im Gewande des Scherzes recht gut poetisch zu verwerthen ist, keinen Boden für ernsthafte Behandlung im Drama hat. Dann ist aber auch der Spott, der bei Shakespeare gelegentlich gegen Philosophen und die Philosophie gerichtet wird, nicht auf die Wissenschaft als solche, sondern auf gewisse Abwege in der Art, wie sie behandelt wird, zu beziehen. Derartige Ausfälle macht namentlich Probstein in Wie es Euch gefällt (III, 2), wenn er den Schäfer frägt, ob er

Philosophie verstehe, und auf dessen Antwort, die etwa darauf hinausgeht, dass er weiss, der Regen mache nass und das Feuer brenne, erwidert: 'so einer ist ein Natur-Philosoph' *(natural philosopher,* zugleich ursprünglicher, ungeschulter und Narr-Philosoph. Andere Wortspiele, wo '*natural*' als Narr gebraucht ist, finden sich in A. I, Sc. 2 desselben Lustspiels): Probstein beweist sodann durch eine Kette von Schlüssen dem Schäfer, dass er verdammt sei, weil er nicht am Hof gewesen ist. Ob nun hier der Spott des Dichters nach den Worten seines Jacques wie eine wilde Gans *(unclaim'd of any man)* ohne bestimmtes Ziel umherfliegt, oder ob er hier gewisse Philosophen im Auge gehabt hat, wird kaum nachzuweisen sein. Fast sieht es so aus, als wäre der *natural philosopher* auf den grossen Baco von Verulam selbst gemünzt gewesen. Damals waren zwar von diesem nur einige der *Essays* erschienen (1597), — die übrigen Schriften wurden erst nach Shakespeare's Tode gedruckt — doch sind die Hauptwerke Baco's schon viel früher vollendet worden (das *Advancement of Learning 1605*) und die philosophischen Ansichten Baco's werden schon viel früher im Allgemeinen und vielleicht gerade so unvollständig bekannt gewesen sein, dass Shakespeare zur Zeit, als er jenes Lustspiel dichtete (wahrscheinlich 1599), zu jenem Ausfall sich veranlasst fühlen konnte, wie denn auch die grosse Autorität Baco's als Philosoph erst viel später und zuerst im Ausland hervortrat. Man hat zwar eine grosse Geistesverwandtschaft zwischen Baco und Shakespeare behauptet, von dem Versuch zu geschweigen, beide vollständig zu identifiziren,[1]) doch finden sich unter den vielen Parallelstellen, die man aus Shakespeare's und Baco's Essays zusammengestellt hat, nur äusserst wenige, die auch nur eine Aehnlichkeit, viel weniger eine Benutzung verriethen. Wenn Shakespeare auch in einigen Anschauungen mit Baco übereinkommt, z. B. dass der Mensch für Andere leben müsse, in der Abneigung gegen die Extreme, so ist dies doch nichts besonders Eigenthümliches, und die für die Philosophie gemachte Anwendung, wonach Baco zum Massstab derselben die Gemeinnützigkeit aufstellt,[2]) scheint Shakespeare gerade nicht adoptirt, der könig-

---

[1]) W. H. Smith: Was Lord Bacon the Author of Shakespeare's Plays? London 1856. Derselbe, Bacon and Shakespeare. London 1857.

[2]) Erdmann, Geschichte der Philosophie. 2. Aufl. B. 1, S. 561. 562.

lichen Wissenschaft vielmehr einen abstracteren Werth beigemessen zu haben, wie schon die bisher erwähnten Aeusserungen andeuten. Vielleicht ist sogar obige Probsteinsche Erörterung gerade dazu bestimmt, jene beabsichtigte Gemeinnützigkeit der Philosophie lächerlich zu machen.[1]) Auch ist es gewiss der Anschauung des Dichters gemäss gewesen, dass man von der Philosophie nicht zu viel verlangen und sich bescheiden müsse, dass so manches auch der tiefsten philosophischen Forschung unzugänglich bleibe (Hamlet I, 5, 166; II, 2, 383; Ende gut, alles gut II, 3, 1).

Von den zeitgenössischen Philosophen ist es also nicht Baco, der später berühmteste derselben, gewesen, an welchen sich Shakespeare angelehnt, dagegen hat von denselben Giordano Bruno einen Einfluss auf ihn geübt, wie gewiss kein anderer der bis dahin bekannten Philosophen, abgesehen von der allgemeinen Einwirkung, welche damals die aristotelische Philosophie in der literarischen Welt noch hatte, ohne dass ein specielles Studium der Schriften ihres Urhebers dabei vorausgesetzt werden darf. Um jenen Einfluss nachzuweisen, muss zunächst über die Person Bruno's, seine Schriften und seine Lehre etwas vorausgeschickt werden.

Giordano Bruno oder Bruni war im Jahr 1548 in Nola bei Neapel geboren, trat jung in den Dominicaner-Orden ein, kam aber vermöge seiner lebhaften, ja glühenden Phantasie, seiner Begeisterung für die Natur und für die Entdeckungen des Copernikus sehr bald in Conflicte mit seinen geistlichen Oberen, welchen er sich demnächst durch die Flucht entzog. Er führte nun ein unstätes Leben, indem er an verschiedenen Orten Frankreichs, Deutschlands, der Schweiz in akademischen und Privatvorlesungen sowie in verschiedenen Schriften seine Ansichten geltend machte. Gegen Ende des Jahres 1583 kam er nach London, mit Empfeh-

---

[1]) Dass Baco als Mensch und überhaupt Shakespeare nicht sympathisch gewesen sein kann, dürfte aus seinem wenig achtungswerthen moralischen Charakter und der feindlichen Stellung, welche Baco gegen Essex, den Freund Southampton's und ebenfalls Gönner Shakespeare's, einnahm, zu entnehmen sein. Vgl. Macaulay, Lord Bacon, in den Essays (Tauchnitz Edition Vol. 3, S. 1-147. 45). Baco selbst erwähnt Shakespeare, der nur drei Jahr jünger war, als er, und den er um zehn Jahr überlebte, mit keiner Silbe, obgleich er wiederholt auf das Theater seiner Zeit zu sprechen kommt. Dass sich beide, vielleicht auch persönlich gekannt haben, ist nach ihrer beiderseitigen Stellung und den Beziehungen Beider zu Southampton, vorauszusetzen. C. Karpf, Erklärung der Sonette (*Τὸ τί ἦν εἶναι*), S. 13.

lungen des Königs Heinrich III. von Frankreich an seinen Gesandten Mauvissier, wurde von diesem gut aufgenommen und verlebte in dessen Hause die glücklichsten und ruhigsten Zeiten seines bewegten Lebens. Er blieb daselbst, mit Ausnahme einiger Monate, die er in Oxford, mit Vorlesungen und Disputationen beschäftigt, zubrachte, bis gegen Ende 1585, zu welcher Zeit der Gesandte wieder abberufen wurde. Er begleitete diesen dann nach Paris, ging später nach Marburg und darauf nach Wittenberg, wo er vom August 1586 bis April 1588 öffentliche Vorlesungen über Philosophie, Mathematik und Physik hielt. Von der guten und liberalen Aufnahme, die er in Wittenberg, welches er das deutsche Athen nannte, bei den akademischen Lehrern fand, hat er wiederholt dankbare Erwähnung gethan, und es darf dies hier hervorgehoben werden, da die Erwähnung von Wittenberg im Hamlet vielleicht auf Giordano Bruno zurückzuführen ist.[1]) An anderen Orten hat Bruno dagegen um so mehr Verfolgungen wegen seiner Lehre erfahren müssen; von Marburg wurde er auf Veranlassung der dortigen Professoren vertrieben und endlich in Venedig, wohin ihn ein Schüler, Mocenigo, eingeladen hatte, auf dessen Denunciation und in dessen Hause verhaftet und der Inquisition überliefert (1592). Sieben Jahr widerstand er im Kerker allen Foltern und allen Zumuthungen des Widerrufs seiner Lehre und erlitt endlich in Rom, wohin er ausgeliefert worden war, mit dem grössten Muth und ohne einen Schrei des Schmerzes den Feuertod, nachdem er bei Verkündung des Urtheils die denkwürdigen Worte zu seinen Richtern gesprochen hatte: Mehr Furcht beweist Ihr durch Euer Urtheil als ich, indem ich es anhöre.[2])

Von dem Leben Bruno's ist für die Kenntniss Shakespeare's und der englischen Zustände zu jener Zeit besonders sein Aufenthalt in London und was er von demselben erzählt von Interesse. Wie schon seine Aufnahme in das Haus des Gesandten und die Gunst, in welcher er bei demselben stand, ergiebt, kam er mit vielen hochgestellten und berühmten Personen Englands in Berührung. Auch der Königin wurde er vorgestellt und scheint mit Mauvissier und auch ohne diesen öfter bei Hofe gewesen zu sein. Den Re-

---

[1]) Vgl. Tschischwitz, Shakespeare-Forschungen, B. 1, Hamlet, S. 53. Domenico Berti, vita di Giordano Bruno. Florenz, Turin, Mailand 1868, S. 207 ff.

[2]) Berti a. a. O. S. 263.

gententugenden und der hohen Bildung Elisabeth's zollt er an mehreren Stellen seiner Schriften ein überschwengliches Lob, nennt sie die grosse Amphitrite, Diana, die Göttin auf Erden, eine Sonne unter den Sternen, mit denen er die anderen Frauen und Damen Englands vergleicht, für welche er übrigens ebenfalls grosse Bewunderung an den Tag legt.[1]) Nicht minder weiss er viel zum Lobe der englischen Grossen und Cavaliere zu sagen und preist die hohe Bildung und Liebenswürdigkeit derselben überhaupt und mehrerer einzelner insbesondere, z. B. von Leicester, Walsingham, Phil. Sidney.[2]) Nach dem neuesten und sehr sorgfältigen Biographen Bruno's, Berti, der zuerst ein vollständiges Licht über sein Leben verbreitet hat, da ihm die Acten des von der Inquisition gegen ihn geführten Prozesses in den Archiven von Venedig zu Gebote standen, ist er auch mit Spenser und Harvey bekannt gewesen, dagegen bezeugt Berti ausdrücklich, dass es ungewiss sei, ob er Baco von Verulam und Shakespeare gekannt habe.[3]) Das letztere würden wir voraussetzen können, wenn nicht Bruno's Anwesenheit in London vor und in die erste Zeit von Shakespeare's Wirksamkeit und wahrscheinlich vor die Bekanntschaft mit Southampton fiele, der beim Weggange Bruno's erst zwölf Jahr alt war.

In der Schattenseite von Bruno's Gunst stehen die Fachgelehrten, namentlich die Professoren von Oxford und das niedere Volk. Erstere schildert er als Pedanten und von bäurischen Sitten[4]) und von der Rohheit des gemeinen Volkes spricht er mit einem gelinden Entsetzen. Im Eingang der *cena delle ceneri* erzählt er eine Wanderung durch London, wobei verschiedene unliebsame Berührungen mit dem Volk der Strasse, Schiffern u. dgl. und der mangelhafte Zustand der Strassen, der Koth u. s. w. in ergötzlicher Weise geschildert werden. Dabei interessirt uns der Name eines Begleiters, Florio, der offenbar derselbe italienische Sprachmeister und Uebersetzer des Montaigne ist, welchen Shakespeare im Holofernes in der Verlorenen Liebesmühe portraitirt haben soll. Das letztere behaupten wenigstens einige der früheren Commen-

---

[1]) Das Sonett nach der Widmung zu den *eroici furori*. Bruno, Opere, Ausg. von Ad. Wagner, Vol. II, S. 312. Vol. I, S. 144. 230.

[2]) Opere, Vol. I, S. 145.

[3]) Berti, Giordano Bruno, S. 192.

[4]) Opere, Vol. I, S. 179.

tatoren, Warburton, Farmer, Steevens, und N. Drake ist ihrer Ansicht beigetreten.[1]) Malone war entgegengesetzter Meinung und führte dafür den Umstand an, dass Florio ein Schützling Southampton's gewesen sei und Shakespeare daher eine derartige Verspottung sich nicht erlaubt haben würde. Wir können diesen Grund nicht für stichhaltig erachten, wenn er auch bei der Zeitbestimmung Malone's, der das Stück in das Jahr 1594 setzt, zutreffender erscheint, als wenn dasselbe, wie es wol richtiger ist, in die ersten Jahre von Shakespeare's Bühnenwirksamkeit in London gesetzt wird. Für die Beziehung des Holofernes auf Florio führt man namentlich die Ausfälle an, welche derselbe gegen dramatische Dichter überhaupt und dann insbesondere in einer Vorrede wegen einer erlittenen Verspottung gemacht hat, wobei auch eines Sonettes Erwähnung geschah, das man mit dem Gedichte des Holofernes (V. L. M. II, 2, 57) in Verbindung brachte. Die erwähnte Deutung ist hiernach ziemlich unsicher, jedenfalls hat es nicht den Anschein, als wenn der Dichter ein vollständiges und leicht erkennbares Bild des Italieners hätte geben wollen, sonst würde er unter die vielen fremden Sprachbrocken des Holofernes wol noch mehr aus der Muttersprache Florio's aufgenommen haben, als den kleinen Reim zum Preise Venedigs, der allerdings (nach Delius, Shakespeare-Ausgabe) aus einem Buch Florio's entnommen sein soll. Es würde also bei der Seltenheit der Fälle, in denen sich bei Shakespeare ein Spott auf bestimmte Personen erkennen lässt, immerhin wichtig sein, wenn aus Bruno's Erwähnung jenes Florio etwas zur Aufklärung der Frage gewonnen werden könnte. Doch ist dies nur in geringem Maasse der Fall. Florio erwartet Bruno, wie dieser erzählt, mit noch einem Andern, nachdem er ihn lange gesucht hatte, vor seiner Wohnung, um ihn zu der Abendmahlzeit (von welcher der Titel der Schrift *cena delle ceneri*, Mahl am Aschermittwoch, hergenommen ist) bei Folco Grivello (Greville) abzuholen. Bei der Fahrt auf der Themse stimmt Florio, 'als wenn er sich seiner Liebschaften erinnerte', ein Liebeslied an *(Dove vai senza me, dolce mia vita?)*[2]) Als sie endlich am Ort ihrer Bestimmung, vermöge des schlechten und schlechtgewählten Weges verspätet, ankommen, finden sie die andern Gäste bereits bei Tafel und dabei

[1]) N. Drake, Shakespeare and his Times. Paris 1838, S. 217. Shakespeare's Plays and Poems. London 1821 (Variorum Edition), Vol. IV, S. 479 ff.

[2]) Opere, Vol. I, S. 138. 139.

wird von einem der (drei) Ankömmlinge ein hübscher Scherz erzählt.[1]) Derselbe wird auf den noch offenen untersten Platz der Tafel gewiesen, hält solchen aber für den obersten, dem Vornehmsten gebührenden, und macht nun mit dem, der diesen Platz einnahm, allerlei Complimente, um ihn aus vermeintlicher Bescheidenheit auf den geringsten Platz zu nöthigen. Offenbar war Florio der Held dieses Scherzes, wenn er auch als solcher nicht genannt ist, denn gleich darauf sitzt er, wie erzählt wird, gegenüber von jenem Cavalier, der den obersten Platz einnahm, links von ihm der Erzähler (Teofilo), offenbar jener *'maestro Guin'*, der dritte Begleiter bei dem gefährlichen Marsche durch London. Im weitern Verlaufe der Erzählung kommt Florio nicht mehr vor, wenn er nicht etwa unter der Maske des Pedanten von Bruno irgendwo versteckt worden ist, doch widerspricht dem auch wieder jenes Liebeslied, da der Pedant Bruno's als Weiberfeind geschildert ist. So wenig wir hiernach aus dieser Erwähnung Florio's entnehmen können, so würde doch dadurch bestätigt werden, dass der italienische Sprachmeister eine lächerliche Figur vorstellte, und es würde sich auch jene hochmüthige Bescheidenheit verrathen, die ein Hauptzug in der ergötzlichen Figur des Holofernes ist, welche wir noch weiter unten mit den Werken Bruno's werden in Verbindung bringen müssen. In jener Erzählung lässt sich Bruno auch ausführlich und mit grossem Widerwillen über die Sitte des starken Trinkens und die dabei vorkommenden, ihm lächerlichen und unappetitlichen Gebräuche (z. B. das Reihetrinken aus demselben Becher) aus.[2]) Auch in einer andern Schrift zieht Bruno über das übermässige Trinken und dessen Methode in Deutschland her, wobei er schliesst:[3]) *'videbitur porcus porcorum in gloriam Ciacchi* (des Ferkels).' Ist es nicht, als hätte solche Auslassung Veranlassung zu den Versen im Hamlet gegeben (I, 4):

> Doch meines Dünkens — — ist's ein Gebrauch,
> Wovon der Bruch mehr ehrt als die Befolgung.
> Dies schwindelköpf'ge Zechen macht verrufen
> Bei andern Völkern uns in Ost und West;
> Man heisst uns Säufer, hängt an unsre Namen
> Ein schmutzig Beiwort. —

---

[1]) Opere Vol. I, S. 150.
[2]) Opere Vol. I, S. 150.
[3]) In der Bestia triomfante. Opere Vol. II, S. 247.

Von den Schriften Bruno's fallen die verhältnissmässig meisten in die Zeit seines Londoner Aufenthaltes, darunter auch die drei bedeutendsten, welche seine philosophische Lehre hauptsächlich entfalten: *la cena delle ceneri,* deren äussern Rahmen wir soeben erwähnt haben, *de la causa, principio et uno; de l'infinito, universo e mondi.* Alle drei sind in Gesprächsform und dem Kanzler Mauvissier gewidmet. Ferner sind in jener Zeit erschienen: *Spaccio della bestia trionfante, cabala del cavallo Pegaseo,* welche beide mehr in das Gebiet der Satire als der Philosophie gehören und daher von Hallam unter der Unterhaltungsliteratur aufgeführt werden,[1] endlich die *eroici furori,* ein Werk, in welchem Philosophie und Dichtung in eigenthümlicher Weise gemischt sind. Das letztere und das erste dieser drei sind Philipp Sidney gewidmet. Alle genannten sechs Werke sind zwar dem Titel nach in Paris oder Venedig gedruckt, sie sind aber, wie Inhalt und Jahreszahl ergiebt, offenbar in London verfasst und wahrscheinlich auch dort gedruckt und bald verbreitet worden. In welchem Maasse letzteres geschah, ist kaum festzustellen, jedenfalls sind sie Shakespeare bekannt geworden, wie im Nachstehenden gezeigt werden soll. Daraus, dass alle sechs Werke in italienischer Sprache verfasst sind, lässt sich wieder ein Schluss auf die damalige Verbreitung dieser Sprache unter dem Adel und den Gebildeten des damaligen England ziehen, für welche diese Schriften offenbar in erster Reihe berechnet waren. Die übrigen philosophischen Schriften Bruno's sind in lateinischer Sprache verfasst. Von allen seinen Werken sind die Einzelausgaben von jeher sehr selten gewesen, erst im Jahr 1830 erschien die hier citirte (jetzt ebenfalls vergriffene) Sammlung der italienischen Schriften von A. Wagner in 2 Bänden. Die lateinischen Schriften sind noch gar nicht gesammelt.[2] Auch über das Leben Bruno's sind erst sichere und zusammenhängende Nachrichten vorhanden, seit Berti die Acten der Inquisition in dem gegen Bruno anhängigen Prozesse in Venedig kennen lernte und sein Buch: *Vita di Giordano Bruno* 1868 herausgab. Hieraus erklärt sich auch, dass die älteren Commentatoren von einer Beziehung des

---

[1] Hallam, Introduction to the Literature of Europe etc. Paris 1839, Vol. II, S. 249.

[2] Die von Gfrörer begonnene Sammlung derselben, Stuttg., Lond., Paris 1834, ist ins Stocken gerathen und die wichtigsten Schriften fehlen darin. Erdmann, Gesch. der Philosophie, B. I, S. 544.

Dichters zu Giordano Bruno und dessen Schriften nirgends etwas erwähnen.

Ehe wir nun diese Beziehungen näher zu erörtern versuchen, wollen wir von der Lehre Bruno's einige Hauptpunkte, und grade solche, die sich von Shakespeare beachtet finden, hervorheben.

Das philosophische System Bruno's basirt hauptsächlich auf der von einigen alten Philosophen der eleatischen Schule aufgestellten, später von Spinoza und Leibnitz weiter ausgebildeten Lehre, dass die ganze Welt und alle darin vorkommenden Körper aus Atomen bestehen, welche, an sich unverändert, wechselnde Verbindungen eingehen. Danach werden alle Erscheinungen in der Welt, Menschen, Thiere, Sachen durch die Art der Verbindung solcher Atome bedingt, und es findet bei keinem Körper eine Aenderung der Bestandtheile oder ein Untergang, sondern nur eine veränderte Form der Verbindung, keine Aenderung der Existenz, sondern nur der Art und Weise des Daseins statt. Dies gilt sowohl von den rein körperlichen, wie von den geistigen Existenzen und so werden die verschiedenen Eigenschaften von Körper und Geist, die verschiedene Individualität des Menschen überhaupt durch die verschiedene unendlich mannichfache Verbindung des unendlich theilbaren Stoffes hergestellt, der nicht seiner Substanz, sondern nur seiner Verbindung nach sich ändert. So heisst es im fünften Dialog des Werkes *de la causa, principio et uno* von einem der Zuhörer: Wer also Poliinnio als Poliinnio nimmt, ergreift damit nicht eine besondere Substanz, sondern Substanz in einem besondern Verhältnisse und in den Unterschieden, welche dieselbe betreffen, so dass es dahin kommt, dass dieser Mensch in der Zahl und Menge eine Art ausmacht. [1])

Bei Shakespeare finden wir die Atomenlehre Bruno's in kurzer Zusammenfassung in den Worten des Herzogs in Mass für Mass an Claudio (III, 1, 19), da er ihn im Kerker tröstet:

thou art not thyself,
For thou exist'st on many a thousand grains,
That issue out of dust.

Wir unsererseits übersetzen mit einer kurzen, aber allerdings erheblichen Aenderung von Schlegel's Uebertragung:

---

[1]) Opere Vol. I, S. 288.

Du bist nicht du selbst,
Denn du bestehst aus tausenden von Körnern,
Vom Staub entsprossen.

Es ist uns freilich nur Eine Uebersetzung bekannt, in der die Stelle in diesem Sinn aufgefasst ist, die von Heinrich Döring in der bei Reclam in Leipzig erschienenen deutschen Ausgabe Shakespeare's. Die bekanntesten Uebersetzer, Schlegel, Bodenstedt und Andere übersetzen: Du bestehst durch tausend Körner u. s. w., worunter also offenbar die durch Vegetabilien, Getreide gewährte Nahrung verstanden werden soll. Dies giebt einen ziemlich trivialen Sinn, der den Vordersatz: 'Du bist nicht du selbst' in keiner Weise begründen würde. Auch die Erklärung von Delius: 'Du hast kein eigenes, bestimmtes, dir selbst angehöriges Wesen, sondern hängst von tausend Kleinigkeiten ab', befriedigt offenbar nicht. Fassen wir dagegen den Satz als mit der Bruno'schen Atomenlehre in Beziehung stehend auf, so giebt er einen guten und dem Zusammenhang sich fügenden Sinn, denn jene Lehre führt consequenter Weise zu der Behauptung, dass der Mensch keine bestimmte Individualität, kein eigenes Selbst besitzt, sondern nur ein zufälliges, auf Zeit beschränktes Conglomerat fremder Körperchen ist. Unserer Erklärung dürften nur einige grammatische und sprachliche Bedenken entgegenstehen, welche sich aber einigermassen auch bei der gewöhnlichen Auffassung geltend machen, dass nämlich *on* für gewöhnlich weder 'durch' oder 'von', noch 'aus' in den bei obigen Uebersetzungen gebrauchten Bedeutungen heisst, wenn man auch allerdings *'to feed on'* in einem mit der gangbaren Uebersetzung übereinstimmenden Sinn gebraucht. Doch wird, wie auch Delius im Shakespeare-Lexikon bezeugt, *on* öfter für *of* und umgekehrt bei Shakespeare gesetzt, und in einem ganz gleichen Sinne, wie er hier gedeutet wird, kommt *on* in einer Stelle im Sturm (IV, 1, 156) vor:

We are such stuff
As dreams are made on —

in welcher der Sinn völlig klar und dem oben nachgewiesenen nahe verwandt ist. Ob *exist* in der Bedeutung von 'bestehen aus' gebraucht werden darf, hat allerdings seine Bedenken, doch lässt sich der Satz immerhin auf die Atomenlehre beziehen, wenn man auch übersetzt: 'du lebst durch, bestehst vermöge der tausend Atome, aus denen du zusammengesetzt bist'. Dass *grain* in der

Bedeutung von kleinster Theil, Atom, bei Shakespeare gebraucht wird, bezeugt auch A. Schmidt in seinem Shakespeare-Lexikon, und ergeben dies auch klar die von ihm dort angeführten Stellen. Uebrigens kommt auch das Wort Atom, *atomy,* bei Shakespeare einige Mal in der uns geläufigen Bedeutung vor. Wie es Euch gefällt III, 2, 245. III, 5, 13. Romeo und Julie I, 4, 57.

Auf jene Atomenlehre Bruno's in ihren Grundzügen finden wir ferner ganz deutliche und bestimmte Anspielungen in folgenden schon von Tschischwitz hervorgehobenen Stellen aus Hamlet. In der Kirchhofsscene (V, 1, 223) sagt Hamlet: 'Warum könnte die Einbildungskraft nicht dem edlen Staube Alexander's nachspüren, bis sie ihn findet, wie er ein Spundloch verstopft?' und auf den Einwurf des Horatio: 'die Dinge so betrachten, hiesse sie allzu genau betrachten' fährt er fort: 'Wahrhaftig, nicht im geringsten, es heisst ihm nur mit hinlänglicher Zurückhaltung und Wahrscheinlichkeit, die den Weg zeigt, dorthin folgen, wie z. B. so: Alexander starb, Alexander ward begraben, Alexander ward wieder zu Staub,[1]) Staub ist Erde; aus Erde machen wir Lehm, und warum könnte man mit dem Lehm, in den er verwandelt wurde, nicht ein Bierfass verstopfen?'

In gleicher Weise behandelt Hamlet diese Stoffwanderung in Akt IV (3, 21), wo er auf die Frage des Königs nach des Polonius Leichnam antwortet, dass die Würmer sich über ihn gemacht hätten. 'So ein Wurm,' fährt er fort, 'ist Euch der einzige Kaiser, was die Tafel betrifft, wir mästen alle sonstigen Creaturen, um uns zu mästen, und uns selbst mästen wir für Maden. — — Ein Mann könnte mit dem Wurme fischen, der von einem Könige gegessen hat, und von dem Fische essen, der sich von dem Wurm genährt.' — Auf die Frage, was er damit meine, ist die Antwort: 'Nichts, als Euch zeigen, wie ein König seinen Triumphzug durch den Darm eines Bettlers halten kann.'

Auch Bruno verfolgt den Gedanken der Stoffwanderung mit ähnlicher Genauigkeit in einer Stelle seiner Schrift *della causa, principio et uno:* 'Sehet Ihr nicht, dass das, was Samen war, zu Gras, und was Gras war, zur Aehre, was Aehre war, zu Brod, was Brod war, zu Milchsaft, was Milchsaft war, zu Blut wird?

---

[1]) Hierbei mag indess bemerkt werden, dass Alexander in Atome zerstreut auch ein Gegenstand von Marc Aurel's Selbstbetrachtungen ist. Vgl. Carriere, Die Kunst im Zusammenhange etc., B. II, S. 603.

dass aus diesem der Same, aus diesem der Embryo, aus diesem der Mensch, aus dem wieder der Leichnam, aus diesem die Erde, aus dieser Stein oder sonst etwas wird, und dass sie auf diesem Wege weiter zu allen natürlichen Formen gelangen?' Bei dieser Anschauung konnte Bruno den Körpern kein Aufhören, keinen Tod, sondern nur ein verändertes Dasein beimessen, worüber er sich deutlich in folgender Stelle der *cena delle ceneri* ausspricht, welche daher ebenfalls zur Erklärung jener Aussprüche Hamlet's dient:

'Da aber jener gesammten Materie, aus welcher unser Erdball besteht, das Sterben und die Auflösung nicht zukommt, auch die Annihilation der ganzen Natur nicht möglich ist, so kommt sie dazu, von Zeit zu Zeit nach einer bestimmten Ordnung sich zu erneuern und alle ihre Theile zu ändern, zu wechseln und umzusetzen, was nach einer bestimmten Reihenfolge stattfinden muss, nach welcher ein jedes Ding den Platz aller andern einnimmt.' Noch deutlicher wird diese Erklärung durch den sonst von Bruno aufgestellten Satz, dass in der Welt und Natur überall und zu jeder Zeit eine gewisse Bewegung stattfindet.

Aus solchen Vorstellungen, die sich nach des Dichters Darstellung eben auch Hamlet angeeignet hat, womit vielleicht auch der Umstand im Zusammenhang gedacht ist, dass Hamlet in Wittenberg seine Studien gemacht hat, wo Bruno einst einen Wirkungskreis von etwas längerer Dauer hatte, als an andern Orten, erklärt sich einigermassen auch die Gleichgültigkeit, welche Hamlet sowohl beim Tode Anderer (Polonius, Güldenstern), als auch bei dem Gedanken an seinen eigenen verräth. Seine auf letzteren bezüglichen Worte (V, 2, 230): 'geschieht es nicht jetzt, so geschieht es doch einmal in Zukunft, geschieht es nicht in Zukunft, so wird es jetzt geschehen, und geschieht es jetzt nicht, so geschieht es doch einmal in Zukunft. Bereit sein ist Alles! Da kein Mensch weiss, was er verlässt, was kommt es darauf an, bei Zeiten zu verlassen,' haben im Einzelnen Aehnlichkeit mit folgenden auch sonst an Shakespeare erinnernden Worten Bruno's aus der Dedication zum Candelajo:[1]) 'Mit dieser Philosophie erhebt sich mein Geist, erweitert sich mein Denkvermögen. Aber welches auch die bestimmte Zeit jenes Abends, den ich erwarte, sein mag, wenn die Umwandlung Thatsache wird, so erwarte ich, der ich in Nacht bin, den

---

[1]) Opere Vol. I, S. 5.

Tag, und jene, die im Tage sind, erwarten die Nacht. Alles das, was ist, ist entweder hier oder da, nah oder fern, jetzt oder später, gleich oder hernach.'

Bei Betrachtung der obigen Aeusserungen Hamlet's wird man leicht zu der Ansicht geführt, dass dieselben und die ganze Lehre Bruno's mit dem berühmten Monolog Hamlet's 'Sein oder nicht sein', sowie der Erscheinung des Geistes nicht ganz im Einklang stehen. Wir möchten hierbei weniger mit Tschischwitz annehmen, dass Hamlet im Monolog sich skeptisch gegen die mehr gleichgültige Anschauung vom Tode auflehnt, als dass jene Gleichgültigkeit überhaupt mehr gegen das Ende des Stücks zugleich mit einer gewissen Stumpfheit im ganzen Auftreten Platz greift, während Hamlet in den ersten drei Akten häufiger von leidenschaftlichen Aufregungen heimgesucht wird. Andererseits dürfen wir die Erklärung vielleicht darin finden, dass der Monolog, worauf wir schon im Jahrbuch (VI, S. 297) aufmerksam machten, aus einer frühern Zeit herrührt, und um der Bühnenwirkung willen beibehalten worden ist. Bei der Erscheinung des Geistes ist Shakespeare ganz anderen Vorstellungen aus der Sphäre des damaligen Volksglaubens gefolgt, hat sich dabei von rein dramatischen Rücksichten leiten lassen und sich nicht veranlasst gefühlt, dieses Motiv mit den von Hamlet geäusserten philosophischen Ansichten in Uebereinstimmung zu bringen.

Ueberhaupt dürfen wir nicht entfernt annehmen, dass Shakespeare seine poetischen Schöpfungen oder auch nur einzelne Charaktere, wie Hamlet, ganz conform mit dem philosophischen System Giordano Bruno's habe gestalten wollen, dazu war er zu sehr Menschenkenner und auf die dramatische Wirkung bedacht.

Man könnte hiernach uns füglich einwerfen, dass wir mit der gegenwärtigen Erörterung etwas sehr Gleichgültiges unternommen hätten, indem mit dem Nachweis, dass Shakespeare Giordano Bruno gekannt und gelegentlich seine Lehren verschiedenen Personen in den Mund gelegt habe, für die Erkenntniss des Shakespeare'schen Geistes nicht das Mindeste gewonnen sei, oder höchstens ein weiterer Beweis für den früher so häufig angezweifelten höhern Grad von Bildung des Dichters. Indess ist die Lehre Bruno's doch augenscheinlich auf die Denkweise und Ausbildung des Dichters von Einfluss gewesen, und das namentlich auf einem Felde, auf dem Shakespeare seine grösste Stärke entwickelt hat, auf dem der

Charakterschilderung und der Darstellung von Charakterbildung. Wir begegnen auf diesem Gebiete bei beiden Männern so übereinstimmenden Ansichten über einzelne tiefere psychologische Erscheinungen, dass es unter allen Umständen von Interesse erscheint, den Erörterungen Bruno's über Wahrnehmungen nachzugehen, die Shakespeare mehr oder weniger deutlich erwähnt und berührt, ohne sie näher zu erklären, wozu er als Dichter ja auch keine Veranlassung hatte.

Zunächst tritt an verschiedenen Stellen der Dichtungen Shakespeare's die oben erwähnte Anschauung Bruno's, die er auch bei geistigen Existenzen zur Geltung bringt, deutlich hervor, und finden sich solche Stellen namentlich wieder im Hamlet und in Stücken aus derselben Zeit. Ueber der Leiche des Brutus sagt Antonius (Julius Cæsar, Schluss): 'Die Elemente waren in ihm so gemischt, dass die Natur selbst ihn als Muster eines Mannes bezeichnet hätte.' Ferner Hamlet, da er von Horatio's Charakter spricht: 'gesegnet, wess Blut und Urtheil sich so gut vermischt' u. s. w. Auch bei sich selbst sieht Hamlet, wie er sich seine Fehler vorwirft, den Grund davon in einer fehlerhaften Zusammensetzung: 'mir fehlt's an Galle, die bitter macht den Druck,' doch verräth sich in den letzteren Stellen neben der Bruno'schen Lehre auch die zu jener Zeit häufige Anschauung, wonach gewisse Leidenschaften, Seelenkräfte ihren Sitz in einzelnen bestimmten Körpertheilen haben sollten. Ferner spricht Hamlet bei Vergleichung der beiden Könige (II, 4, 60) von einer 'Form' und 'Combination' und da er sich den Tod wünscht, von einem Zergehen seines Fleisches in einen Thau (I, 2, 130), also nicht von einem Untergange, sondern einer andern Zusammensetzung, die aber allerdings dem Aufhören eines festen Körpers und dem völligen Untergange, der ihm ja eben wünschenswerth scheint, am ähnlichsten ist.[1]) Edmund im Lear (I, 2, 11) äussert seine Zufriedenheit mit seinem Aeussern in den Worten, dass er *'more composition'* und *'fierce quality'* erhalten habe, als eheliche Söhne, und der König in Ende gut, alles gut, da er sich beifällig über Bertram's Erscheinung aussprechen will, sagt (I, 2, 20):

---

[1]) Auch der König in Hamlet sieht den Tod nur als einen Formwechsel an (I, 2, 72):

Thou know'st, t'is common, all that lives must die,
Passing through nature to eternity.

Frank nature, rather curious than in haste,
Has well compos'd thee —'

Auch die Worte der Lady Macbeth, da sie sich zu Entschluss und Ausführung des Mordes fähig machen will, bewegen sich in derselben Anschauungsweise (I, 4, 41—50), namentlich der Schluss:

Come to my woman's breasts,
And take my milk for gall, you murdering ministers,
Wherever in your sightless substances
You wait on nature's mischief!

Endlich finden wir in den Sonetten vielfache Ausdrücke, in denen die Individualität, sowohl körperlich wie geistig, auf einer Zusammensetzung beruhend, ganz im Sinne Bruno's, gedacht erscheint, z. B.:

Son. 45. *life's composition* —
Son. 53. *what is your substance, whereof are you made* —
Son. 59. *this composed wonder of your frame* —
Son. 71. *when I perhaps compounded am with clay* —
Son. 81. *although in me each part will be forgotten* —
Son. 89. *to set a form upon desired change* —

Aus der Atomenlehre Bruno's ergiebt sich von selbst die Behauptung, die er auch ausdrücklich aufgestellt hat, dass alles Vorhandene schon längst da war, dass nichts ganz verschwindet, sondern nur den Raum und die Verbindung wechselt, und anderen Körpern Platz macht, dass nichts überhaupt in demselben Zustand beharrt. Dies finden wir in folgenden Stellen der Sonette wie in anderen zum Theil weiter unten zu erwähnenden wieder:

Son. 59. *If there be nothing new* —
Son. 60. *Each changing place with that which goes before*
In sequent toil all forwards do contend.

Bei der erwähnten, etwas mechanischen Anschauung von der Bildung des Charakters werden von Shakespeare die fehlerhaften Eigenschaften besonders auf ein Ueberwiegen einzelner Elemente, auf eine Uebertreibung an sich unschädlicher Eigenschaften zurückgeführt, so Hamlet I, 4, 27: *'overgrowth of some complexion.'* Hier und an vielen anderen Stellen ist mehr oder weniger deutlich gesagt, wie ein solcher Fehler dann auch die übrigen Eigenschaften und die Tugenden gleichsam ansteckt und verdirbt. Besonders zeigt sich dies aber allenthalben in der Darstellung der Charaktere bei Shakespeare. Wo er Ideale darstellen will, ist es vorzugs-

weise die harmonische Gleichgewogenheit der Eigenschaften, die massvolle Bescheidung und Zurückhaltung, wodurch er seine Lieblinge auszeichnet, wie wir dies an Heinrich V., Portia u. A. sehen. Ebenso wird sich nach der fehlerhaften Seite hin das Prinzip allenthalben bei Shakespeare's Charakteren erkennen lassen, und hier sogar noch mehr, da der Dichter von der Unvollkommenheit der menschlichen Natur zu sehr durchdrungen war, um überhaupt vollkommene Ideale von Menschen gelten zu lassen.

Zu den in den Werken Shakespeare's sich in einer Art wiederholenden Anschauungen, dass wir sie mit der Person des Dichters im nothwendigen Zusammenhange denken müssen, gehört jene eigenthümliche Doppelseitigkeit, jenes wahrhaft philosophische Bemühen, jedes Ding von zwei Seiten zu betrachten, in dem Guten das Böse, in dem Bösen das Gute zu erkennen. Gerade hierbei verräth er eine nahe Geistesverwandtschaft mit Bruno, die sich allerdings, ihren verschiedenen Aufgaben gemäss, bei beiden auch wieder verschieden äussert. Während Bruno manchmal in etwas sophistischer Art von manchen Dingen gerade das Gegentheil ihrer Eigenthümlichkeit zu beweisen sucht, bleibt Shakespeare mehr in den Grenzen der Erfahrung, wenn auch er mitunter bei Behandlung dieses Themas etwas dunkel wird. Wie Bruno darauf hinweist, dass die Kreislinie, wenn sie die grösste Ausdehnung hat, der geraden wieder am ähnlichsten wird, so zeigt Shakespeare, bald in kurzen Erwähnungen, bald in mehr nachdrücklicher und ausgeführter Darstellung, dass moralische und intellektuelle Eigenschaften, wenn sie übertrieben werden, in ihr Gegentheil umschlagen. Von Bruno wird jene Doppelseitigkeit in einer längern Auslassung in der Schrift *de la causa, principio* etc. (Opere Vol. I, S. 286 ff.) erörtert, welche wir theils wörtlich, theils im Excerpt hier aufnehmen, damit Shakespeare's Anschauung darin wiedergefunden und ihr Zusammenhang mit der Lehre Bruno's erkannt werden kann:

'Der Intellekt, die menschliche Einsicht, indem sie sich von der Einbildungskraft befreien will, suche die Menge und Verschiedenheit der Erscheinungen aus einer gemeinschaftlichen Wurzel herzuleiten. So habe Pythagoras Alles auf die Zahl, Plato auf den Punkt zurückgeführt, jenes Methode sei vorzuziehen, weil sie auch auf den Punkt und überhaupt auf alle Erscheinungen anzuwenden sei. Bei Ergründung einer Sache sei es die Aufgabe des

8*

Intellekts, sie so viel als möglich zu vereinfachen, von der Zusammensetzung und Menge zu abstrahiren und weniger auf die zufälligen und wechselnden Eigenschaften, die Dimensionen und äusseren Verhältnisse, als auf das, was denselben zu Grunde liegt, Rücksicht zu nehmen. Wollen wir zum Prinzip und der eigentlichen Substanz der Dinge gelangen, so müssen wir gegen die Untheilbarkeit derselben vorschreiten, zum Urstoff und der allgemeinen Substanz gelangen wir erst, wenn wir zu der einen untheilbaren Substanz kommen, in welcher Alles enthalten ist.

Die Substanz und das Sein sind von der Quantität getrennt, das Mass und die Zahl sind nicht Substanz selbst, sondern beziehen sich nur auf die Substanz, sind nicht Existenzen, sondern Gründe der Existenz. Die Substanz ist also im Wesentlichen ohne Zahl und Mass, und daher ein und dieselbe in allen besondern Dingen, welche ihre Eigenthümlichkeit eben von der Zahl, als von etwas ausserhalb der Substanz liegendem, erhalten. Daher sei ein bestimmter Mensch nicht eine besondere Substanz, sondern Substanz in einer besondern Beziehung und durch Unterschiede, welche ausserhalb der Substanz liegen, vermöge Zahl und Menge sei er unter eine bestimmte Gattung gestellt. Gewisse äussere Ereignisse bewirken eine Vervielfältigung der Substanz, die im Grunde genommen bei allen Sachen eine und dieselbe sei, so wie sich jede Zahl auf die Einheit zurückführen lasse, welche in der Wiederholung bei dem begrenzten eine Zahl ergebe, bei dem unbegrenzten die Zahl negire.'

Bruno weist nun an verschiednen geometrischen Figuren nach, dass beim Grössten und Kleinsten die Gegensätze wegfallen, und fährt fort:

'Das Prinzip der Wärme ist etwas Untheilbares und daher von jeder einzelnen Wärme Verschiedenes, weil das Prinzip etwas Anderes ist als der Gegenstand, worauf es angewendet wird. Wenn es sich so verhält, wer steht noch an zu behaupten, dass das Prinzip weder kalt noch warm, sondern den gleichen Antheil an Kälte und Wärme hat? Daher kommt es, dass ein Gegensatz der Anfang des andern ist, und dass die Veränderungen nicht kreisförmig vor sich gehen, sondern nur in der Art, dass ein Gegenstand, ein Prinzip, ein Endziel und eine Fortsetzung im Zusammentreffen des einen wie des andern stattfindet; die geringste Wärme und die geringste Kälte sind ganz ein und dasselbe; vom

Endziel der grössten Wärme fängt die Bewegung nach der Kälte zu an. Daher ist es klar, dass nicht nur so oft die beiden äussersten Grade im Widerstande und die beiden geringsten in der Uebereinstimmung sich berühren, sondern auch das Grösste und Kleinste im Wechsel der Veränderung; weshalb die Aerzte bei der besten Körperbeschaffenheit nicht ohne Grund Befürchtungen haben, die Vorsichtigen beim höchsten Grade des Glückes am besorgtesten sind. Wer sieht nicht ein, dass das Prinzip der Verderbniss und der Erzeugung ein und dasselbe ist? Ist nicht das Ende des Verdorbenen der Anfang des Geschaffenen? Sagen wir nicht zugleich, jenes wird genommen, dieses hingestellt, jenes war, dieses ist? Gewiss, wenn wir den richtigen Massstab anlegen, so sehen wir, dass die Verderbniss nichts Anderes als eine Erzeugung ist, und die Erzeugung nichts Anderes, als eine Verderbniss: die Liebe ist ein Hass, und der Hass am Ende eine Liebe. Der Hass des Gegentheils ist Liebe bezüglich des Zusagenden; die Liebe zu diesem ist der Hass gegen jenes. Dem Wesen und Ursprung nach ist also Liebe und Hass, Freundschaft und Streit ein und dasselbe Ding. Wovon sucht der Arzt am zweckmässigsten das Gegengift, als vom Gift selbst? Woher erhalten wir bessern Theriak, als von der Viper? In den stärksten Giften sind die besten Heilmittel enthalten. Kommt nicht eine Kraft von zwei entgegengesetzten Gegenständen? Wovon soll dies herrühren als davon, dass in dieser Art das Prinzip des Daseins ein und dasselbe ist, wie das Prinzip einen oder den andern Gegenstand aufzufassen ein und dasselbe ist, und dass in dieser Art die Gegensätze sich um einen Gegenstand so bewegen, wie sie von ein und derselben Wahrnehmung aufgenommen sind? Ich behaupte, dass die Kugelform auf der Ebene beruht, das Hohle auf dem Convexen, der Zornige sich mit dem Geduldigen vereinigt, dem sehr Stolzen am meisten der Bescheidene zusagt, dem Geizigen der Freigebige. Das Resultat ist, dass, wer die grössten Geheimnisse der Natur ergründen will, solche in den Gegensätzen bei den grössten und kleinsten Dingen aufsuchen und betrachten muss! Ein tiefer Zauber liegt in dem Aufstellen des Gegensatzes, wenn man zuvor den Punkt der Vereinigung gefunden hat.' [1])

---

[1]) Aehnlich lässt sich Bruno im *Spaccio de la bestia trionfante* aus. Dial. I, Opere Vol. 2, S. 132.

Muss es nicht, wenn wir diese Erörterung Bruno's lesen, den Eindruck machen, als wäre Shakespeare's Bruder Lorenzo als ein Anhänger seiner Philosophie, vielleicht gar als der wandernde Philosoph noch im Mönchsgewande gedacht worden, wenn ihm die Worte in den Mund gelegt sind (Romeo und Julia II, 3, 8):

— — Pflanzen gift'ger Art und diensam zum Genesen.
Die Mutter der Natur, die Erd', ist auch ihr Grab,
Und was ihr Schooss gebar, sinkt todt in ihn hinab. — —
O grosse Kräfte sind's, weiss man sie recht zu pflegen,
Die Pflanzen, Kräuter, Stein' in ihrem Innern hegen.
Was nur auf Erden lebt, da ist auch nichts so schlecht,
Dass es der Erde nicht besondern Nutzen brächt'!
Doch ist auch nichts so gut, das, diesem Ziel entwendet,
Abtrünnig seiner Art, sich nicht durch Missbrauch schändet;
In Laster wandelt sich selbst Tugend, falsch geübt,
Wie Ausführung auch wohl dem Laster Würde giebt.
Die kleine Blume hier beherbergt gift'ge Säfte
In ihrer zarten Hüll' und milde Heilungskräfte!
Sie labet den Geruch, und dadurch jeden Sinn;
Gekostet, dringt sie gleich zum Herzen tödtend hin.

Auch Romeo selbst scheint bei Bruno in die Schule gegangen zu sein, wenn wir die Verbindung der Gegensätze in seiner Declamation in Betracht ziehen (I, 1, 182):

Liebreicher Hass! streitsücht'ge Liebe,
Du Alles, aus dem Nichts zuerst erschaffen,
Schwermüth'ger Leichtsinn, ernste Tändelei — —
Stets wacher Schlaf! dein eignes Widerspiel — —

Aus den zahlreichen andern Stellen, in denen die erwähnten Anschauungen Bruno's sich mit mehr oder weniger Deutlichkeit wiederholen, mögen nur folgende hervorgehoben werden:

Vor der Genesung einer heft'gen Krankheit,
Im Augenblick der Kraft und Bess'rung ist
Am heftigsten der Anfall, jedes Uebel,
Das Abschied nimmt, erscheint am übelsten.

Pandulpho in König Johann (III, 4, 112).

Ist man ganz elend,
Das niedrigste vom Glück geschmähte Wesen,
Lebt man in Hoffnung nur und nicht in Furcht,

Beweinenswerther Wechsel trifft nur Bestes,
Das Schlimmste kehrt zum Lachen.
Edgar in König Lear (IV, 1, 2).

Süss ist die Frucht der Widerwärtigkeit,
Die, gleich der Kröte, hässlich und voll Gift,
Ein köstliches Juwel im Haupte trägt.
Wie es Euch gefällt (II, 1, 12).

Es ist ein Geist des Guten in dem Uebel,
Zög' ihn der Mensch nur achtsam da heraus, — —
So können wir vom Unkraut Honig lesen,
Und machen selbst den Teufel zur Moral.
König in Heinrich V. (IV, 1, 4).

Am meisten Unkraut trägt der fett'ste Boden — —
König in 2 Heinrich IV. (IV, 4, 56).

Es wächst die Erdbeer' unter Nesseln auf!
Ely in Heinrich V. (I, 1, 60).

Wie Ueberfüllung strenge Fasten zeugt,
So wird die Freiheit, ohne Mass gebraucht,
In Zwang verkehrt.
Claudio in Mass für Mass (I, 3, 130).

Wir überrennen
Durch jähe Eil' das Ziel, nach dem wir rennen,
Und gehn's verlustig. Denkt nur, wie die Flamme,
Wenn sie den Trank geschwellt zum Ueberschäumen,
Ihn, scheinbar mehrend, nur zerstäubt.
Norfolk in Heinrich VIII. (I, 1, 144).

Erfüllte Freude
Durch Zeitumschwung ermattet, wandelt sich
In's Gegentheil.
Antonius in A. und Cleopatra (I, 2, 129).

Laut klagt das Leid, wo laut die Freude schwärmt,
Leid freut sich leicht, wenn Freude leicht sich härmt.
König i. S. in Hamlet (III, 2, 208).

Nichts beharrt in gleicher Güte stets,
Denn Güte, die vollblütig wird, erstirbt
In eignem Allzuviel.
König in Hamlet (IV, 7, 116).

Die Liebe böser Feinde wird zur Furcht,
Die Furcht zum Hass.

König in Richard II. (4, 2).

Ich seh', wenn süsse Liebe lässt von Art,
Wird sie zum tödtlichsten und herbsten Hass.

König in Richard II. (III, 2, 135).

In vorstehenden Stellen sind, besonders gegen das Ende zu, allenthalben auch die moralischen Eigenschaften und die Charakterbildung behandelt. Eine besonders interessante Uebereinstimmung zwischen Bruno und Shakespeare findet aber statt, wenn beide auf das plötzliche Umschlagen des Charakters vom Guten zum Schlimmen zu sprechen kommen. Bekanntlich ist es ein besonderer Vorzug Shakespeare's, wie wir ihn in gleichem Grade keinem andern Dichter beimessen, dass wir die Charaktere, die er darstellt, auch in ihrer Veränderung und Entwickelung beobachten und verstehen können. Der Regel nach werden solche Veränderungen, wie auch im Leben selbst, allmälich und unscheinbar sich darstellen, und die Beispiele, in denen plötzlich ein radikaler Umschwung im Charakter und in der Sinnesart des Menschen vorkommt, sind auch bei Shakespeare und auf dem Boden gewaltiger Ereignisse, wie sie die Tragödie bietet, verhältnissmässig selten. Wir werden als solche bei ihm vielleicht nur Timon von Athen und Angelo in Mass für Mass, sowie die noch etwas unreife Bildung des Proteus in den beiden Veronesern anführen können. In geringerem Grade und mehr nach einzelnen Richtungen zeigen sich Wandlungen bei Hamlet, Bertram in Ende gut, Alles gut, auch bei Lear, Macbeth und Lady Macbeth, und dann in einem geringeren Grade bei den andern Gestalten des Dichters, bis allerdings bei den unbedeutenderen von einer sichtbaren Entwickelung des Charakters überhaupt nicht mehr die Rede sein kann. Als besonders interessant und wieder auf Bruno hinweisend führen wir einige einzelne Stellen an, die wir freilich am besten im Zusammenhange mit der scenischen Darstellung solcher Charakterwandlungen (bei andern Personen) in Erwägung ziehen, da sich dann erst vollständig ergiebt, mit wie tiefem Verständniss der Dichter solche Aussprüche that. In Heinrich VIII. spricht der König von einer ziemlich untergeordneten Person (Buckingham), auf welche die Anwendung nicht einmal richtig ist und nur in der irregeleiteten Meinung des Königs beruht (I, 2, 114):

Er ist gelehrt, ein trefflich seltner Redner,
Naturbegünstigt, an Erziehung fähig,
Den grössten Meistern Lehr und Rath zu geben,
Nie Hülfe suchend ausser sich, und dennoch,
Wo also edle Gabe schlecht vertheilt
Erfunden wird, wenn erst der Geist verderbt ist —,
Verkehrt sie sich zum Laster, zehnfach wüster,
Als schön zuvor.

Ferner heisst es in Sonett 94:

Doch wenn die Blum' ein gift'ger Thau befällt,
Wär' ihr das ärmste Unkraut vorzuziehn;
In Sauerstes kehrt Süssestes sein Wesen, —

Dahin gehören ferner ausser einigen schon oben citirten (Romeo und Julia II, 3, 19, 2 Heinrich IV, IV, 4, 54, Richard II, III, 2, 135) noch mehrere Stellen, wo der Dichter die an sich guten Gaben und Eigenschaften, wenn sie übel angewendet werden, als Verräther bezeichnet (Ende gut, Alles gut I, 1, 45—52, Wie es Euch gefällt II, 3, 10).

Wir haben an andern Orten [1]) darauf hingewiesen, dass in gedachten Stellen das alte Axiom *corruptio optimi pessima* wiederholt wird und haben zu dessen Erläuterung noch einige Stellen aus Dante (Purg. 30 v. 109. 118 ff. Parad. 8 v. 93. v. 159. Inf. 31 v. 55) und Plato (Staat, Buch 6) dort aufgenommen. Am deutlichsten und mit der grössten Uebereinstimmung findet sich das, was Shakespeare in obigen Aussprüchen über den Gegenstand gesagt, bei Giordano Bruno im ersten Dialog der Schrift *de la causa, principio et uno* (Ausgabe von Wagner, Vol. I, S. 222) wieder. Nachdem dort Filoteo den Vorwurf widerlegt hat, er habe (in der *cena delle ceneri*) in verletzender Art das englische Volk dargestellt, beruft er sich darauf, dass in den gesegnetsten Ländern gerade neben den besten Sitten auch recht schlechte vorkämen, dass z. B. in Italien, wo Tugend, Wissenschaft und gute Sitte vor Allem genährt und gepflegt würden, andrerseits auch Laster, Betrug, Geiz und Grausamkeit den höchsten Grad erreichten. Darauf sagt Elitorio, was dann Filoteo bestätigt, leider ohne eine weitere Erklärung anzuknüpfen:

---

[1]) Mein Buch: Shakespeare als Dichter etc. S. 229 ff. Auch im Jahrbuch Bd. VII, S. 174 ff. sind die einschlägigen Stellen angeführt.

'Das ist nach den Grundsätzen Eurer Philosophie ganz richtig, vermöge deren die Gegensätze im Prinzip zusammentreffen, weshalb dieselben Geister, welche am geschicktesten für erhabne, tugendhafte und edle Thaten sind, wenn sie einmal verderbt sind, in die entgegengesetzten Fehler verfallen. Ausserdem finden wir gewöhnlich da die seltensten und ausgezeichnetsten Geister, wo die allerunwissendsten und albernsten gewöhnlich sind, und wo die Menschen im Allgemeinen weniger gebildet und von guten Sitten sind, begegnen uns einzelne von der grössten Feinheit und Bildung, so dass es den Anschein hat, als wenn vielen Generationen in verschiedener Art doch dasselbe Mass von Vollkommenheit und Unvollkommenheit gegeben worden sei.'

Aus den bisher erörterten Anschauungen und Aussprüchen Bruno's wie Shakespeare's folgt schon von selbst der Satz und ist auch in den citirten Stellen hier und da deutlich genug angedeutet (z. B. Romeo und Julia II, 3, 8), dass nichts an sich gut oder böse sei, und Shakespeare hat dies auch an andern bekannten Stellen kurz und bündig ausgesprochen, z. B. Hamlet II, 2, 255, Kaufmann von Venedig (V, 1, 99). Mit ähnlicher Bestimmtheit lässt sich Bruno darüber aus: 'Absolut genommen ist nichts unvollkommen oder ein Uebel; nur in Bezug auf ein Anderes erscheint es so, und was dem Einen ein Uebel, das ist dem Andern gut,' ferner: 'Kein Ding ist so schlimm, dass es nicht zum Nutzen und Vortheil der Guten ausschlüge, und kein Ding so gut und werthvoll, dass es den Bösen nicht Ursache und Stoff zu Aergerniss werden könnte.' Hier ist also dasselbe in Prosa gesagt, was Shakespeare in einigen oben citirten Stellen (Heinrich V, IV, 1, Wie es Euch gefällt II, 1, 12) in die poetische Form gebracht hat. Da wir hier bei dem relativen Begriffe des Guten etc. sind, so verdient auch erwähnt zu werden, dass Shakespeare einmal von dem Ding an sich spricht. Lear sagt zu dem als Bettler verkleideten oder vielmehr sehr wenig bekleideten Edgar: 'Drei von uns sind in Sophisterei befangen *(sophisticated)*, du bist das Ding selbst *(itself,* an sich); der Mensch ohne Zuthat *(unaccommodated)*[1]) ist nicht mehr, als solch armes, nacktes, zweibeiniges Thier, wie du bist.'

Diese spöttische Erwähnung des Ding an sich stimmt ganz

---

[1]) Ueber diesen Ausdruck vergl. Jahrbuch Bd. IX. S. 213, Anm.

damit, dass der Dichter den Dingen nur relativen Werth beimisst, augenscheinlich hat er auch besondre philosophische Erörterungen oder Richtungen hier persifliren wollen, doch fehlt jeder weitere Anhalt, um zu bestimmen, auf was er hier gezielt hat. Doch würde immerhin auch hier eine antagonistische Richtung gegen Baco's Philosophie und die Anlehnung an Bruno's Lehre sich annehmen lassen.

So reich Shakespeare an Sentenzen ist, so werden wir doch an eigentlich philosophischen Sätzen wenig aus seinen Werken nachzuweisen haben, und es versteht sich auch von selbst, dass im dramatischen Gespräch solche nur sehr ausnahmsweise ihren Platz finden können. Von dem aber, was uns derartiges in seinen Dichtungen geboten wird, hat vieles wieder Zusammenhang mit der Bruno'schen Lehre. Hier möchten wir zunächst die Hamlet'sche Aeusserung (V, 2, 146) hervorheben: 'einen Andern aus dem Grunde kennen, heisst sich selbst kennen.' Der Satz lässt mancherlei Erklärungen zu und giebt zu vielerlei Betrachtungen Anlass. Wir erklären uns denselben am einfachsten so, dass der Mensch für die Erkenntniss Anderer nur in sich selbst den Massstab hat, so wohl was moralische wie intellectuelle Eigenschaften betrifft. Je reicher er mit diesen ausgestattet ist, je richtiger und normaler deren Beschaffenheit sein wird, desto gerechter und richtiger wird er auch andre beurtheilen und andrerseits wird die Beurtheilung Andrer ihm Gelegenheit geben, die Mittel dieser Beurtheilung, die eigenen Fähigkeiten und Eigenschaften kennen zu lernen und wird ihn daher in der Selbsterkenntniss fördern. In dieser Art beleuchtet auch Shakespeare selbst an andern Stellen den Satz und weist namentlich darauf hin, dass in der Erkenntniss Andrer, und zwar in mehrfacher Beziehung, die Selbsterkenntniss zu suchen sei. In Heinrich VIII (II, 2, 23) sagt Suffolk auf die Bemerkung Norfolks, der König werde Wolsey schon noch kennen lernen:

Gott geb's, er lernt sich selber sonst nicht kennen.

Ferner erwähnt Ulysses in Troilus und Cressida (III, 3, 96) den Ausspruch eines als *'strange fellow'* bezeichneten Autors, den er gerade liest, dass ein reich ausgestatteter Mensch seine Vorzüge erst im Widerstrahl des Beifalls Anderer als die seinigen empfinde und Achilles sagt darauf:

Die Schönheit, die uns hier im Antlitz blüht,
Kennt nicht der Eigner, fremdem Auge nur

Empfiehlt sie sich. Auch selbst das Auge nicht,
Das geistigste der Sinne, schaut sich selbst
Für sich allein; nur Auge gegen Auge
Begrüssen sich mit wechselseit'gem Glanz.
Denn Sehkraft kehrt nicht zu sich selbst zurück,
Bis sie gewandert und sich dort vermählt,
Wo sie sich sieht.

Ulysses erklärt sich damit einverstanden und den Satz als nicht neu, sondern nur die Folgerung des Autors, dass Niemand Herr von etwas sei, bis er's als Gabe Andern mitgetheilt habe,

Noch hab' er selbst Begriff von ihrem Werth,
Eh' er sie abgeformt im Beifall sieht,
Der sie auffasst und einer Wölbung gleich
Rückwirft die Stimme; oder wie ein Thor
Von Stahl die Sonn' empfängt und wiedergiebt
Ihr Bild und ihre Gluth.

In ähnlichen Gedanken und Bildern bewegt sich das Gespräch zwischen Brutus und Cassius (Julius Cæsar I, 2, 51), da dieser jenen auf seine Fähigkeiten und die damit gestellte Aufgabe aufmerksam macht:

Cassius.

Sagt, Brutus, könnt Ihr Euer Antlitz sehen?

Brutus.

Nein, Cassius, denn das Auge sieht sich nicht,
Als nur im Wiederschein, durch andre Dinge.

Cassius.

So ist's,
Und man beklagt sich sehr darüber, Brutus,
Dass Ihr nicht solche Spiegel habt, die Euren
Verborgnen Werth Euch in die Augen rückten,
Auf dass Ihr Euren Schatten säht.

Jener Zusammenhang der Erkenntniss Anderer mit der Selbsterkenntniss ist nun zwar gewiss von vielen Philosophen, wie auch von Dichtern[1]) behandelt worden, doch scheint es uns immerhin

---

[1]) Gœthe hat sich darüber, gerade wo er von Shakespeare spricht, treffend ausgesprochen: 'Das Höchste, wozu der Mensch gelangen kann, ist das Bewusstsein eigner Gesinnungen und Gedanken, das Erkennen seiner selbst, welches ihm die Einleitung giebt, auch fremde Gemüthsarten zu durch-

wichtig, auch hier zu constatiren, dass Bruno und zwar gerade in den subtileren Erörterungen seiner Lehre zu denselben Resultaten kommt, wie sie sich aus den obigen Auslassungen Shakespeare's ergeben. Wie wir aus der oben angeführten längeren Erörterung Bruno's in der Schrift *de la causa* etc. (Vol. I, S. 286 ff.) entnehmen können, sieht Bruno die Erkenntniss ganz besonders in der Vergleichung und in der Abstraction der Verschiedenheiten. Dabei ergiebt sich, dass bei der Menge und Verschiedenheit der äusseren Erscheinungen die Vernunft nur durch Selbstbeschauung und Uebertragung des einheitlichen Gebildes, das sie repräsentirt, auf die objective Welt zur richtigen Erkenntniss derselben gelangen kann. Darum hat die alte Mahnung 'nosce te ipsum' nicht nur für die eigne Bildung und Tüchtigkeit, sondern auch für die Erkenntniss anderer und des Menschen überhaupt besondern Werth. Wer nicht blos auf dem Gebiet der äussern Wahrnehmung bleiben, sondern zu dem innern Wesen der Erscheinungen vordringen und diese zur Einheit zusammenfassen will, muss in die Tiefe des eigenen Innern hinabsteigen, wo er allein die dazu nöthigen allgemeinen Begriffe finden kann, die in der objectiven Welt im Gewirr der Einzeldinge zerstreut liegen und aus diesem nur dem erkennbar werden, der sie schon in sich hat.

Andere einzelne Anschauungen, die aber mehr äusserlich von Shakespeare bei seinen Dichtungen verwendet worden sind, indem sie einzelnen Characteren und auch das nicht immer als deren Ueberzeugung in den Mund gelegt sind, finden bei Bruno ihr deutliches Vorbild und ihre Erklärung und sind, wenn auch mitunter schon älteren Philosophen geläufig, doch wahrscheinlich aus Bruno's Schriften vom Dichter entnommen worden. So hat der bei Bruno (Vol. II, S. 246) erwähnte Satz 'sol et homo generant hominem' Shakespeare offenbar vorgeschwebt, als er Hamlet dem Polonius die Warnung geben lässt, er solle seine Tochter nicht in der Sonne gehen lassen, sie könne empfangen (II, 2, 185).[1] Auch bei den

schauen, u. s. w.' Shakespeare und kein Ende. Ausgabe in 2 Bänden. B. I, S. 610. Im Tasso sagt Antonio (II, 3):

> Inwendig lernt kein Mensch sein Innerstes
> Erkennen, denn er misst nach eignem Mass
> Sich bald zu klein und leider oft zu gross.
> Der Mensch erkennt sich nur im Menschen, nur
> Das Leben lehret jeden, was er sei.

[1]) Th. Vatke hat in einem Aufsatz über diese Stelle darauf aufmerksam

leidenschaftlichen Ausfällen gegen das Weib im Hamlet und anderwärts hat Shakespeare offenbar sich an Erörterungen Bruno's, namentlich in der Schrift de la causa etc. angelehnt. Daselbst (Opere Vol. II, p. 266) wird das Weib mit der Materie und der Mann mit der Form in Verbindung gebracht resp. identificirt. Die Sünde wird lediglich auf die Frau, die Materie, zurückgeführt, indem Poliinnio sagt: 'Die Form sündigt nicht und aus keiner Form geht der Fehl hervor, wenn sie nicht mit der Materie in Verbindung tritt.' Als Entschuldigung sagt daher die durch das Männliche bezeichnete Form zur natura naturans: 'Mulier, quam dedisti mihi i. e. der Stoff, den Du mir zur Gemeinschaft gegeben hast, ipsa me decepit, h. e. er ist der Grund aller meiner Sünden.' Schon Tschischwitz[1]) hat mit Recht zu dieser Stelle und einigen ähnlichen die herben Auslassungen Hamlet's gegen Ophelia (III, 1, 122): 'gehe in ein Kloster, — — weise Männer wissen zu gut, was für Ungeheuer ihr aus ihnen macht,' ferner das bekannte 'Schwachheit, dein Name ist Weib' — in Beziehung gesetzt. Auch Posthumus in Cymbeline (II, 5) misst alle Fehler und Sünde der Frau bei:

Could I find out
The woman's part in me! For there 's no motion
That tends to vice in man, but I affirm
It is the woman's part —

Hat nun Giordano Bruno, wie wir im Vorstehenden genügend erwiesen zu haben glauben, als Philosoph mehrfachen Einfluss auf die Bildung und Dichtung Shakespeare's ausgeübt, so ist uns die Erwägung nahe gelegt, ob nicht auch die dichterischen Werke Bruno's als solche auf Shakespeare eingewirkt haben, zumal beide Dichter vorzugsweise dieselben Gattungen der Poesie cultivirt haben.

---

gemacht, dass der Satz schon uralt sei und in Aristoteles Physik (II, 2) vorkomme: 'ἄνθρωπος γὰρ ἄνθρωπον γεννᾷ καὶ ἥλιος.' Er glaubt daher, dass Shakespeare's Anspielung hier auf allgemeinen Anschauungen der Zeit, die mit denen über spontane Zeugung und Alchymie zusammenhängen, beruhe und nicht auf Bruno zurückzuführen sei. Obgleich er mehrere Belegstellen aus B. Jonson anführt, so beziehen sich diese nur auf die spontane Zeugung von Thieren, für die Verbreitung jenes Satzes bringt er keinen Beweis, und Shakespeare dürfte ihn eher aus G. Bruno, als aus Aristoteles genommen haben. Herrig, Archiv für neuere Sprachen. B. LII. S. 39.

[1]) Shakespeare-Forschungen B. I, S. 64.

Denn die — freilich nicht zahlreichen — Schöpfungen Bruno's auf diesem Felde bestehen aus Sonetten und anderen kleinen Gedichten von annähernd ähnlicher Form, und aus einer Comödie, Il Candelajo (der Lichtzieher). Der poetische Werth der letztern verhält sich zwar zu Shakespeare's Dramen etwa so, wie jenes Unicum zur Anzahl derselben. Im Druck ist dieselbe im Jahr 1582 erschienen, nach der Angabe auf dem Titel in Paris, wahrscheinlich war sie aber schon in früherer Zeit in Italien geschrieben, wie aus der ganzen Färbung und aus lokalen Beziehungen darin hervorgeht.[1]) Sie scheint bei den Zeitgenossen kein besonderes Glück gehabt zu haben, da man von einer Aufführung gar nichts und nur von wenig Bearbeitungen aus viel späterer Zeit etwas weiss. Gleichwohl ist anzunehmen, dass mit den philosophischen Schriften Bruno's auch dieses Werk, in welchem, wie Berti sagt, der Philosoph Bruno ebenso wieder zu erkennen ist, wie in den philosophischen Schriften der Dichter der Comödie, in England genügend bekannt geworden ist, um Shakespeare zugänglich zu sein, und dass Shakespeare, da er sich mit den andern Werken Bruno's bekannt machte, um so mehr von seinem Lustspiel Notiz genommen haben wird. Es finden sich auch im Einzelnen deutliche Spuren, dass der englische Dichter den Candelajo gekannt und Einzelnes daraus in seiner Dichtung verwerthet hat. Die Dedication zum Candelajo ist schon oben (S. 111) mit einigen Worten Hamlet's in Parallele gestellt worden. Ferner fällt uns im Akt II, Sc. 1 des Candelajo ein Dialog auf, der im Hamlet eine Art Wiederholung findet. Dort fragt Octavio den Pedanten Manfurio: 'Was ist der Inhalt (materia, zugleich Bestandtheil) Eurer Verse?' worauf die Antwort erfolgt: 'litteræ, syllabæ, dictio et oratio, partes propinquæ et remotæ', was dann die weitere Frage veranlasst: 'Ich meine, was ist der Gegenstand und Zweck davon?' Im Hamlet fragt Polonius den Prinzen, was er da lese und erhält zur Antwort: 'Worte, Worte, — Worte!' worauf Polonius sagt: 'Ich meine den Inhalt *(the matter)* dessen, was Ihr lest.'[2]) Wird nun durch solche Einzelheiten, die sonst und an sich wenig Werth haben, der Beweis von der Bekanntschaft Shakespeare's mit dem

---

[1]) Berti, a. a. O. S. 141.

[2]) Aehnlich und mit demselben Gegensatz heisst es in Troilus und Cressida (V, 3, 108): *Words, words, mere words, no matter from the heart.*

Lustspiel Bruno's geführt oder vervollständigt, so dürfen wir, da es unzweifelhaft ist, dass das italienische Drama erheblichen Einfluss auf Shakespeare's Bildungsgang gehabt hat, einen, wenn auch nicht bedeutenden Theil auch auf den Candelajo zu rechnen uns berechtigt halten. Ist er auch nicht ein Meisterwerk, vielmehr von so unvollkommener Beschaffenheit, dass Shakespeare zu keiner Zeit sich das Stück schlechthin zum Muster genommen hätte, so gehört es doch auch nicht zu den schlechten Erzeugnissen des italienischen Dramas. Es herrscht in demselben eine mephistophelische Ironie und sarkastische Laune, wenn auch keine rechte Lustspielstimmung, so dass das Titelmotto des Verfassers ganz zutreffend erscheint: in tristitia hilaris, in hilaritate tristis, worin wir zugleich schon die Neigung zu jener oben hervorgehobenen Doppelseitigkeit erkennen möchten. Im Ganzen hat das Lustspiel Bruno's etwa dieselben Vorzüge und Fehler, wie die des Pietro Aretino, es findet sich auch dieselbe schwache Charakterzeichnung und ähnliche Obscönitäten darin wie bei diesem, doch ist Bruno's Manier noch etwas grösser angelegt und nähert sich schon der des Ariost.[1]) Die Handlung ist schwer übersichtlich und verwirrt, weil drei verschiedene Intriguen durch einander geflochten sind, was allerdings an die Scenenführung in einzelnen Stücken Shakespeare's, z. B. im Kaufmann von Venedig, erinnern kann. Unter den Figuren des Lustspiels macht sich auch der Pedant geltend, und es ist anerkannt, dass Shakespeare diese in der italienischen Comödie typische Figur in sein Lustspiel aufgenommen hat. Daraus würde sich bei diesem allgemeinen Charakter des Pedanten eine Verbindung mit dem Lustspiel Bruno's noch nicht ergeben, es finden sich aber mancherlei Aehnlichkeiten, die es wahrscheinlich machen, dass Shakespeare bei seinen Pedanten auf die Darstellung Bruno's zurückgegangen ist. Da Bruno, wie schon aus dem bisher über ihn Gesagten zu entnehmen ist, eine ganz besondere Abneigung gegen Pedantismus in jeder Form, und besonders auch gegen gelehrten Pedantismus hatte, ein Zug, worin er Shakespeare ebenso ähnlich ist wie in der damit zusammenhängenden tiefen Wahrheitsliebe und dem Hass gegen alles Scheinwesen und alle Heuchelei, so lässt er die Figur des Pedanten auch in seinen philosophischen Dialogen überall wiederkehren und greift sie mit den verschieden-

---

[1]) Berti, a. a. O. S. 153.

artigsten Waffen und in allen Graden der ernsthaften Erörterung, des Witzes und der Satire an. Im Lustspiel heisst der Pedant Manfurio, in den Dialogen Poliinnio und Coribante, es ist aber im Grunde genommen ein und dieselbe Person. Tschischwitz hat aus der Aehnlichkeit dieser Namen mit Polonius und Corambis, welchen derselbe in der ersten Ausgabe des Hamlet führte, einen Zusammenhang zwischen Bruno's und Shakespeare's Charakterbildung hergeleitet, und wir sind um so mehr geneigt, seiner Ansicht beizutreten, als es nicht an andern kleinen, auch von ihm hervorgehobenen Zügen fehlt, wodurch dies bestätigt wird. Auf das Gespräch des Polonius mit Hamlet (II, 2) haben wir schon oben hingewiesen, und es ist bemerkenswerth, dass die Antwort von Bruno's Pedanten bei Shakespeare umgekehrt dem Hamlet in den Mund gelegt ist, um den Pedanten zu verhöhnen. Ueber einen andern Zug in des Polonius Rede, der auf Giordano Bruno zurückzuführen sein dürfte, haben wir uns schon früher im Jahrbuch (B. IX, S. 211) ausgelassen. Dann giebt aber Bruno auch eine ausführlichere Schilderung des gelehrten Pedanten, in welcher wir noch andere Züge und Aeusserungen des Polonius wiedererkennen. Bei Verlesung des Billets von Hamlet an Ophelia (II, 2, 109) sagt Polonius, nachdem er sich besonders selbstgefällig in der Erörterung von Hamlet's Gemüthszustand bewegt hat: 'Das ist eine schlechte Redensart, eine gemeine *(vild* und *vile)* Redensart, liebreizende ist eine gemeine Redensart.' Dann äussert er während der Declamation des Schauspielers bei geeigneten und ungeeigneten Absätzen sein Urtheil in derselben Manier (II, 2, 488, 520, 526) bald billigend, bald missbilligend, zum Theil vermöge des Contrastes gegen die Declamation mit höchst komischer Wirkung, z. B. 'das ist zu lang', 'schlottrige Königin ist gut'. Jene Schilderung Bruno's vom Pedanten, auf welche wir die vorstehenden Stellen beziehen möchten, giebt Filoteo im ersten Dialog der Schrift De la causa etc. (Opere, Vol. I. S. 227). Dieselbe ist ziemlich lang und geben wir sie in abgekürzter Form, jedoch da wörtlich, wo die Aehnlichkeit besonders hervortritt. Die Ausführlichkeit des Citats rechtfertigt sich auch dadurch, dass wir noch einen andern Pedanten Shakespeare's damit in Bezug zu setzen haben. Filoteo sagt von Poliinnio, nachdem er die andern bei den Gesprächen betheiligten Personen kurz charakterisirt hat:

'Dieser gottvergessne Pedant ist der vierte, einer der strengsten

Richter der Philosophen, einer, der seiner Heerde von Scholastikern gar sehr zugethan ist, weshalb er sich aus sokratischer Liebe den ewigen Feind des weiblichen Geschlechts nennt und sich wie Orpheus, Musäus, Tityrus und Amphion vorkommt. Das ist einer von denen, die, wenn sie dir eine gute Construction gemacht, ein elegantes Brieflein zu Stande gebracht, eine schöne Phrase aus Cicero's Vorrathskammer entwendet haben, von sich sagen möchten: da ist Demosthenes auferstanden, da wächst noch Tullius, da lebt Sallust noch fort; da ist ein Argus, der jeden Buchstaben, jede Silbe, jede Redensart bemerkt; da ruft Rhadamantus die Schatten der Todten. Da bewegt Minos die Urne. Solche Leute lassen die Reden zur Prüfung vortreten und discutiren über die einzelnen Ausdrücke mit Worten wie: 'Das versteht nur ein Dichter, das ein Komiker, das ist für den Redner! Das ist schwerfällig, dies ist leicht, dieses ist erhaben, jenes ist humile dicendi genus; diese Rede ist rauh, sie würde aber glatt sein, wenn sie in dieser Art gebildet wäre, dies ist ein jugendlicher Schriftsteller, der wenig das Alterthum studirt hat, non redolet Arpinatem, desipit Latium; dieser Ausdruck ist nicht toskanisch, nicht von Boccaccio, Petrarca und andern Musterschriftstellern gebraucht. Man schreibt nicht homo, sondern omo, nicht honore, sondern onore, nicht Polihimnio, sondern Poliinnio. Bei solcher Selbstzufriedenheit gefallen ihnen die eignen Leistungen am besten, er ist Jupiter, der von hoher Warte das Leben der andern Menschen beobachtet, welches so viel Irrthümern, Unglücksfällen und unnützen Mühen unterworfen ist; er allein ist glücklich und lebt ein himmlisches Leben, indem er seine Göttlichkeit im Spiegel eines Lexikons oder literarischen Sammelwerkes betrachtet. Mit solchem Selbstgefühl ausgestattet, ist ihm jeder andre nur einer, er selbst aber alles auf einmal. Wenn er lacht, heisst er Demokrit, Heraklit, wenn ihn etwas betrübt; disputirt er, so nennt er sich Aristoteles, wenn er phantasirt, Plato, wenn er eine Rede blökt, Demosthenes, und studirt er Virgil, so ist er selbst Maro. Er corrigirt den Achilles, lobt den Aeneas, tadelt den Hektor, ereifert sich gegen Pyrrhus, bedauert den Priamus, entschuldigt Dido und während er ein Wort durch ein anderes wiedergiebt und Synonymen auf einen Faden zieht, nihil divinum a se alienum putat und steigt vom Katheder, wie einer, welcher die Himmel geordnet, Heere gebändigt, Welten reformirt hat, und gewiss liegt es nur an der Ungerechtigkeit des Zeit-

alters, dass er nicht in der That das bewirkt, was er zu thun vermeint.'

Für Shakespeare durfte, wenn ihm Bruno ein so ergötzliches und ausgeführtes Portrait des Pedanten lieferte, welches in der Comödie Candelajo noch seine lebendigere Färbung erhielt, die Versuchung nahe liegen, davon für die eigne Dichtung Züge und Farben zu entnehmen und namentlich sein Holofernes in der Verlorenen Liebesmühe hat augenscheinlich einige Geisselhiebe des italienischen Philosophen auf seinen steifen Rücken nehmen müssen. Denn er hat mit Bruno's Pedanten, wie sich aus der vorstehenden Schilderung ergiebt, so manches gemein, z. B. die Strenge, mit welcher er auf Orthographie und Aussprache hält (V, 1, 20 ff.), die Einmischung lateinischer Sprachbrocken, an welcher Manfurio allerdings sich noch reicher zeigt. Mitunter übernimmt auch Nathaniel, der Pfarrer, die Rolle des Pedanten, wie er denn überhaupt den Lobredner seines Schullehrers macht, einen von jenem gebrauchten Ausdruck lobt er ähnlich wie Polonius: 'ein sehr eigenthümliches und gewähltes Beiwort' (V, 1, 17). Ein von Manfurio auf Holofernes übergegangener Zug ist auch folgender: Jener bringt ein sehr barockes Gedicht auf ein geschlachtetes Hausschwein, welches er mühelos aus dem Aermel geschüttelt und ganz original verfasst, dabei aber die Schilderung Ovid's vom calydonischen Eber nachgeahmt haben willl. Das Seitenstück zu diesem Product ist das alliterirende Gedicht des Holofernes auf das von der Prinzessin geschossene Wild, von welchem dieser ebenfalls mit arroganter Bescheidenheit als von etwas leichthin Extemporirtem spricht, wobei er seine Dichtergabe erörtert und auch auf Ovid als Muster für Eleganz der Rede und Leichtigkeit des Versbaues hinweist (IV, 2, 50 ff.). Endlich mag auch nicht unerwähnt bleiben, dass in jenem Werk Bruno's sich bald hinter der Schilderung des Pedanten eine Aufforderung an diesen findet (a. a. O. S. 230), den Hass gegen das weibliche Geschlecht als etwas unsinniges und der Natur widersprechendes aufzugeben, welches Motiv in Verlorener Liebesmühe mit grosser Ausführlichkeit namentlich in den schönen Deklamationen Birons (Akt I und IV) behandelt ist.[1])

---

[1]) Filoteo sagt bei Bruno: Chi e più insensato e stupido, che quello che non vede la luce? Qual pazzia puo esser più abietta, che per ragion di sesso esser nemico a l'istesso natura.

So überzeugend die vorstehend hervorgehobenen Aehnlichkeiten auf einen Einfluss Bruno's hinweisen, den er auf den Lustspieldichter Shakespeare ausgeübt, wie er ihn als Philosoph auf seine geistige Entwickelung im Ganzen gehabt hat, so könnte doch jene Uebereinstimmung in Einzelheiten immerhin zufällig sein, und das Leben bietet und hat zu allen Zeiten immer so viel Pedanten geboten, dass Shakespeare die Vorbilder zu seinem Holofernes z. B. vielleicht bequemer von den Schulkathedern in London oder Stratford entnehmen konnte, als von italienischen Comödien, wie denn jener Florio, wie oben erwähnt (S. 103 fg.) schon als ein solches Modell mit vieler Wahrscheinlichkeit ermittelt worden ist, was übrigens der Annahme keineswegs entgegensteht, dass der Dichter zugleich nach Bruno's oder andern italienischen Comödien die ergötzliche Darstellung seiner Pedanten gegeben hat. Wir finden aber in der Comödie Bruno's noch etwas, was in Shakespeare's Dichtung wiederkehrt und wozu dieser kaum anderswoher und gewiss nicht nach dem Leben, die Vorbilder nehmen konnte, die gerade hier in gewissem Grade selbst dem begabtesten Dichter unentbehrlich scheinen. Es ist dies jene geläufige, lebendige und äusserst rasche Sprech- und Darstellungsweise des gemeinen Mannes, der Personen niedern Standes, welche einem Theil des romanischen Stammes, und besonders den Italienern und unter diesen wieder vorzugsweise den Neapolitanern eigen ist. Bruno hat nun in seinem Lustspiel und einigermassen auch in den Dialogen, in jenem besonders da, wo er Personen des niedrigsten Standes sprechen lässt — beiläufig auch von solcher Denkungsart, denn gleich im Personenverzeichniss werden sie als Betrüger aufgeführt —, ganz die Volkssprache seiner Heimath wiedergegeben, wie dies in gleichem Grade in wenigen anderen Dramen jener Zeit sich zeigen dürfte. Etwas ähnliches konnte Shakespeare unter den niederen Volksklassen Englands nicht finden, da weder damals noch heut eine derartige Sprechweise unter den Völkern germanischer Race in den entsprechenden Kreisen zu finden ist. Gleichwohl hat Shakespeare und besonders in seinen früheren Lustspielen, in denen der italienische Einfluss noch vorherrscht, in verschiedenen Personen aus niedrer Lebenssphäre jene Art zu sprechen und zu erzählen, mit grosser Naturwahrheit zur Anwendung gebracht und eine Vergleichung einiger solcher Stellen ergiebt unseres Erachtens, dass dabei Bruno zum Vorbild gedient hat. Im Candelajo (Akt III,

Sc. 8) erzählt Barra, einer der vier im Stück auftretenden Betrüger, einen Streich, den er einem Wirth gespielt, in folgender Art:

'Ich sprach zum Wirth: 'Herr Wirth, ich will spielen!' 'Was für ein Spiel,' sagte er, 'wollen wir spielen, hier sind Tarokkarten.' Ich antwortete: 'Bei diesem verdammten Spiel kann ich wegen meines schlechten Gedächtnisses nicht gewinnen.' Er sprach: 'Ich habe auch gewöhnliche Karten.' Ich entgegnete: 'Vielleicht sind sie gezeichnet und Euch kenntlich, habt Ihr nicht welche, die noch gar nicht gebraucht sind?' Er antwortet: 'Nein. Also denken wir auf ein anderes Spiel. Hört, spielt Ihr auf dem Damenbret?' 'Davon versteh' ich nichts.' 'Hört, spielt Ihr Schach?' 'Das Spiel würde mich zur Verleugnung Christi bringen.' Da fuhr ihm der Senf in die Nase: 'Was Teufel willst Du für ein Spiel spielen, schlage vor.' Sage ich: 'Kugel und Ring werfen.' Sprach er: 'Wie denn Kugel und Ring. Siehst Du hier Platz zu solchem Spiel?' Sagte ich: 'Mirella?' 'Das ist ein Spiel für Lastträger und Schweinetreiber.' 'Mit fünf Würfeln?' 'Zu was Teufel mit fünf Würfeln? Nie hörte ich von solchem Spiel, wenn Ihr wollt, spielen wir mit drei Würfeln.' Ich sagte ihm, dass ich mit drei Würfeln kein Glück hätte. 'In funfzigtausend Teufels Namen!' sagte er, 'wenn Du spielen willst, so schlage ein Spiel vor, das wir beide spielen können.' Ich sagte ihm: 'Spielen wir Muschelspalten.' 'Geh' weg,' sagte er, 'Du willst mich zum Besten haben; das ist ein Spiel für Kinder, schämst Du Dich nicht?' 'Nun also,' sagte ich, 'spielen wir haschen.' 'Auch das ist Dein Spass,' sagte er, und ich betheuerte beim Blut der unbefleckten Jungfrau, ich wolle das spielen. 'Meinst Du es redlich,' sagte er, so bezahle mich, und wenn Du nicht mit Gott gehen willst, so geh mit dem Obersten aller Teufel.' Ich sprach: 'Beim heiligen Blut, ich will spielen.' 'Und ich spiele nicht,' sagte er. 'Und Du musst spielen,' sprach ich. 'Und ich werde niemals, niemals mit Euch spielen.' 'Und Du wirst hier auf der Stelle spielen.' 'Und ich will nicht.' 'Und Du wirst wollen.' 'Und das Ende war, ich fing an, ihn mit den Fersen zu bezahlen, id est zu laufen.'

In der Comödie der Irrungen berichtet Dromio sein Zusammentreffen mit Antipholus (II, 1, 62) folgendermassen:

''s ist Essenszeit,' sagt ich; 'mein Gold,' sagt er.
'Das Fleisch brennt an,' sagt' ich; 'mein Gold,' sagt er.

'Kommt Ihr nicht bald?' sagt ich; 'mein Gold,' sagt er.
'Wo sind die tausend Mark, die ich Dir gab?'
'Die Gans verbrennt,' sagt ich; 'mein Gold,' sagt er.
'Die Frau,' sprach ich — 'zum Henker mit der Frau!'

Aehnlich recitirt Lanz in einem Monologe in den Veronesern (IV, 4):

'Hinaus mit dem Hunde,' sagt Einer; 'was für ein Köter ist das?' sagt ein Anderer; 'peitscht ihn hinaus,' ruft der Dritte; 'hängt ihn auf,' sagt der Herzog.

Dieser lebhaften Art zu sprechen bedient sich Lanz auch an anderen Stellen in Selbstgesprächen (II, 3), ebenso sein Geistesverwandter Lanzelot im Kaufmann von Venedig (II, 2, 1—35), der auch, wie Bruno's Barra, mit dem Davonlaufen schliesst *(my heels are at your command).* In allen späteren Dramen dagegen, bei welchen der italienische Einfluss zurückgetreten war, findet sich kaum eine ähnliche Ausdrucksweise unter den Clowns, Narren und allen den Personen aus niederer Sphäre, welche die komischen Effecte des jeweiligen Dramas durchzuführen haben.

Hiernach scheint es uns unzweifelhaft, dass Bruno auch auf Shakespeare als Lustspieldichter mancherlei Einwirkungen gehabt hat. Vielleicht liessen sich bei sorgfältigerer Vergleichung auch noch andere Beispiele davon nachweisen, da Bruno hier und da auch in den philosophischen Schriften einzelne komische Züge in scharfes Licht zu stellen weiss, die jedem Lustspieldichter zu Studien dienen können. Beispielsweise ist die Darstellung, wie in der *Cena delle ceneri* (Dial. 3. Opere, Vol. I. S. 151) der Doctor Nundinio die Disputation eröffnet, ein köstliches kleines Genrebild, das auch für unsere Zeit der Vereine, Versammlungen, Vorversammlungen mit Vorstehern und Vorsitzenden Interesse hat: 'Jetzt begann Doctor Nundinio, nachdem er sich in Positur gesetzt, den Rücken etwas zurückgebogen, beide Hände auf den Tisch gestützt, ein wenig rings um sich her geblickt, die Zunge im Munde etwas in Bewegung gesetzt, die Augen in stiller Heiterkeit zum Himmel aufgeschlagen, den Mund zu einem feinen Lächeln verzogen, und einmal ausgespuckt hatte, folgendermassen.'

Endlich dürfen wir in gegenwärtiger Untersuchung die Sonette Bruno's nicht ganz übergehen, wenn sie auch nur einigermassen zum Verständniss der Shakespeare'schen beitragen sollten, denn bei dem noch immer schwankenden Zustand desselben wird

jeder Beitrag zu dessen Fortbildung an sich gerechtfertigt sein. Die Sonette Bruno's finden sich zerstreut in seinen italienischen Schriften. Einzelne sind diesen wie eine Art Widmung oder Einleitung vorangeschickt, die meisten sind in der Schrift *Degli eroici furori* enthalten und bilden den eigentlichen Inhalt des Werkes, insofern sich die Erörterungen in Prosa hauptsächlich in Erklärung der Gedichte bewegen. Das Ganze behandelt die Liebe zum Göttlichen in zwei Abtheilungen, deren jede in fünf Dialoge zwischen verschiedenen Personen zerfällt. Der erste Theil enthält vierzig Sonette, der zweite eine etwa gleiche Anzahl von Gedichten, von denen ein Theil ebenfalls in Sonettenform, ein anderer in verschiedenen der des Sonetts sich annähernden Formen gedichtet sind. Die Gedichte sind meist von etwas harter Versification, und auch im Einzelnen wird es mit dem Versmass nicht überall genau genommen. Der Inhalt des ganzen Werkes leidet an Dunkelheit, und dasselbe steht an Schärfe den übrigen hier erwähnten Schriften Bruno's nach, zum Theil in Folge jener Vermischung der Form der Rede. Dagegen spricht sich darin und namentlich in den Sonetten eine grosse Begeisterung und tiefe Empfindung aus, und sie enthalten nach der Meinung der berufensten Beurtheiler[1]) einen guten Theil des innern Lebens ihres Urhebers. Bekanntlich ist dies auch von den Sonetten Shakespeare's einerseits behauptet, andrerseits mit Bestimmtheit in Abrede gestellt worden. Unsere Ansicht, dass wenigstens ein Theil von Shakespeare's Sonetten und gerade die gehaltvollsten und interessantesten in dieser Art und als Ausdruck eigner Empfindungen aufzufassen sind, wird durch eine Vergleichung mit den Sonetten Bruno's noch mehr bestärkt, und schon der Umstand scheint uns dafür zu sprechen, dass, wenn bei solchen Gedichten fingirte Verhältnisse zu Grunde lägen, solche thatsächlich deutlicher angedeutet sein würden, als dies bei Shakespeare und bei derartigen Gedichten italienischer Autoren der Fall ist. An Bruno und andern Italienern, wie Dante, Michael Angelo hatte nun Shakespeare Vorbilder, bei denen das Sonett zum Ausdruck tiefinnerlicher Seelenzustände und Empfindungen gemacht ist, während bei den englischen Sonettendichtern vor und zur Zeit Shakespeare's hauptsächlich nur in conventioneller Art fingirte Liebes- und Freundschaftsverhältnisse in den Sonetten behandelt

---

[1]) Berti, a. a. O. S. 187.

wurden. In jener Manier ist er also, wenn man unsere Auffassung überhaupt gelten lässt, wahrscheinlich von italienischen Sonettisten beeinflusst worden. Dass auch Bruno in dieser Richtung auf ihn eingewirkt, müssen wir nach den sonstigen hier gezeigten Berührungen um so mehr annehmen, und in der That zeigt sich in einzelnen Sonetten beider Dichter sowohl eine inhaltliche Verwandtschaft, wie auch Aehnlichkeit einzelner Gedanken und Ausdrücke. Im Dialog 2 jener Schrift Bruno's, dessen Gedichte den inneren Zwiespalt der noch nicht concentrirten Seele schildern, lautet das zweite Sonett (das zehnte des ganzen Werkes):

Mich hat umstrickt ein wunderbarer Bann,
Denn lebend bin ich todt, mein Tod ist Leben,
Und dies Geschick hat Amor mir gegeben,
Dass ich nicht todt noch lebend heissen kann.
Die Hoffnung flieht, die Hölle blickt mich an,
Die Sehnsucht flammt, ich mag zum Himmel schweben,
Doch kann ich Höll' und Himmel nicht erstreben,
Denn zwei Gesetzen bin ich unterthan.
Ja, meine Qual ist gross und ohne Ende,
Zwei mächt'ge Ströme, welche tosend streiten,
Sie nehmen wirbelnd mich in ihre Mitte,
So dass ich bald zur Fluth mich eilig wende,
Bald zur Verfolgung; nach verschiednen Seiten
Lenkt Sporn und Zügel meine schwanken Schritte.

Amor ist hier, wie in andern Sonetten, was am deutlichsten im Sonett 7, Dialog I gesagt ist, als Spender des reinsten Glückes und der edelsten Güter, nämlich der Erkenntniss und der Wahrheit gedacht. Ferner lautet im dritten Dialog, der von der Macht des Willens handelt, welcher bisher noch in Zwiespalt war, endlich aber mit Entschiedenheit sich dem Uebersinnlichen zuwendet, das dritte Sonett (das vierzehnte des Ganzen)

O wehe mir, der Liebe heisse Glut
Hat mich entflammt, dem Unheil nachzustreben,
Das mir Gott Amor preist als höchstes Gut!
Und nimmer will mein Geist sich kühn erheben,
Zu bändigen den wahnbethörten Willen
Und zu vernichten des Tyrannen Bann,
Der mich mit Leid und Elend will erfüllen,
Der schmachvoll mich mir selbst entfremden kann.

Nicht will mein Blick der Freiheit Wonne sehen;
Der Windeshauch, der meine Segel schwellt,
Lässt dem verhassten Glück mich schnell entgehen,
Führt mich dem Unheil zu, das mir gefällt.

Hiermit vergleiche man von Shakespeare's Sonetten 129, 144, 148, 137 und besonders 147:

Mein Lieben ist ein Fieber, es begehrt
Nur was die Krankheit fristet; all sein Sehnen
Geht auf den Zunder, der das Uebel nährt,
Dem kranken, launenhaften Reiz zu fröhnen —
— — — — — — — — — — — —
Unheilbar bin ich, nun Vernunft zerstoben,
In ew'ger Unruh ein Besessener:
Gedank' und Urtheil, wie im Wahnsinn, toben
Blind um die Wahrheit irrend hin und her.

Jenes zweite Sonett Bruno's zeigt in der Form eine auffallende Uebereinstimmung mit Shakespeare's Sonett 126, insofern es wie dieses blos 12 Zeilen hat, doch ist die Reimstellung bei beiden etwas verschieden. Eine andere Unregelmässigkeit, welche sich in den Sonetten Bruno's mehrfach findet, hat Sonett 145 Shakespeare's, indem darin die einzelnen Verse durchgängig einen Fuss weniger haben, als die anderen nach der Regel gebauten Sonette.

Nach dem Gesagten scheint uns ein vielfacher Zusammenhang der Shakespeare'schen Dichtung mit den Werken Giordano Bruno's unverkennbar und wenn wir auch weit entfernt sind, zu behaupten, dass jener sich den letzteren zum bestimmten Vorbild genommen, oder dass Bruno auf ihn einen überwiegenden und anhaltenden Einfluss geübt habe, so wüssten wir doch kaum einen einzelnen Dichter oder Schriftsteller unter seinen Zeitgenossen oder aus früherer Zeit namhaft zu machen, dem wir einen grösseren Einfluss auf Shakespeare's Bildung beimessen möchten. Dabei bringen wir selbstverständlich nicht in Anschlag, was die englische Bühne, wie sie Shakespeare vorfand, und die Erzeugnisse derselben im Grossen und Ganzen auf ihn gewirkt haben. Auch ist es überhaupt bei jeder derartigen Erwägung schwer, die Grenze zwischen derjenigen Förderung und Anregung zu ziehen, welche den jün-

---

[1]) Vergl. mein Buch: Shakespeare als Dichter etc. (S. 237), wo auch ein Gedicht Michael Angelo's von verwandtem Inhalt aufgenommen worden ist.

geren in neue Bahnen zieht oder neue Vorstellungen in ihm weckt, und zwischen der, welche eine bereits vorhandene Gleichheit der Anschauungen zu Tage treten lässt, und bei dem Jüngeren das Interesse für den geistesverwandten Aeltern hervorruft, ohne dass er deshalb ein Anderer wird, als er ohne des Letzteren Vorbild geworden wäre. In der Mitte von beiden Arten der geistigen Einwirkung liegen so viele Stufen und Grade der Beeinflussung, und so viele unmerkliche Uebergänge, dass es im einzelnen Falle kaum möglich ist, ein solches gegebenes Verhältniss genau auf die richtige Stufe zu stellen und aus einzelnen Zeichen einer gewissen Abhängigkeit ein Gesammtresultat zu ziehen, zumal, wenn wie hier die thatsächlichen Vorlagen der Bildungsgeschichte dessen, um den es sich handelt, fehlen oder unsicher sind. Es wird dann mehr dem subjektiven Urtheil des Einzelnen, das er sich über die Originalität einerseits und die Aneignungsfähigkeit andrerseits bei dem gerade in Frage stehenden gebildet hat, zu überlassen sein, in welche Abhängigkeit er denselben von einem einzelnen Vorbilde stellt, und wird es zunächst darauf ankommen, wie es hier versucht wurde, dem individuellen Urtheil die Spuren nachzuweisen, an denen die geistige Verwandtschaft oder die Beeinflussung des einen durch den andern erkennbar wird. Gewiss können diese Spuren in den Werken Shakespeare's wie Bruno's noch zahlreicher nachgewiesen und weiter verfolgt werden, als es hier geschehen ist, und bei einer vollständigen Abwägung und Nebeneinanderstellung der in den Werken Beider sich kund gebenden Lebensanschauung dürfte sich noch manches Beachtenswerthe für das hier behandelte Thema ergeben, doch würden damit die Dimensionen der Untersuchung leicht so sehr erweitert werden, dass man billig fragen könnte, ob das damit zu gewinnende immerhin unsichere Resultat mit dem Aufwand der kritischen Erörterung in richtigem Verhältniss stände. Doch darf, um nicht Shakespeare zu nahe zu treten und um keine falsche Vorstellung zu erwecken, die gegenwärtige Untersuchung noch nicht abgeschlossen werden, ohne dass auf eine sehr wesentliche Verschiedenheit in der Grundanschauung beider Männer hingewiesen wird. Bruno stellte sich in seiner Lehre ganz ausserhalb des Christenthums, in manchen Schriften demselben sogar feindlich gegenüber. Er war nicht Atheist, wie ihm mitunter vorgeworfen worden ist, sein Glaube äussert sich bald in einer gewissen Gotttrunkenheit, bald in einer

Art Pantheismus, da er eine Alles durchdringende Weltseele annahm. Auf diesem ganzen Gebiete zeigt sich bei Shakespeare nicht die mindeste Berührung mit Bruno, und wir kommen auch hier zu der Wahrnehmung, dass Shakespeare Alles, was seinen religiösen Glauben berührte, von der poetischen Darstellung möglichst fern hielt. Damit finden wir unsere schon früher ausgesprochene Ansicht bestätigt, dass sein Christenthum von derselben Echtheit und schlichten Einfachheit war, wie wir uns seine ganze menschliche Erscheinung vorstellen.

---

[1]) Shakespeare als Dichter etc. S. 120. 250. Jahrbuch VII, 191.

Die Entwickelung der Sage von Romeo und Julia.

Von

Dr. Karl Paul Schulze.

Wie die Quellen eines grossen Stromes oft in geheimnissvollem Dunkel verborgen liegen und sich dem Entdeckungseifer der Reisenden entziehen, so sind oft die ersten Anfänge einer Sage, deren spätere Entwickelung sich leicht verfolgen lässt, vor unserer Forschung verhüllt. Auch der Ursprung der Sage von Romeo und Julia ist uns nicht bekannt. Die ältesten Zeugnisse, in denen sie uns noch vorliegt, weisen uns nach Italien, und es ist wahrscheinlich, dass sie hier im Lande der erfindungsreichen Erzähler mit dem eifrig lauschenden Volk ihren Ursprung gehabt hat. Italien ist das Land der Prosadichtung. Dort sind im 14. und 15. Jahrhundert jene unzähligen heiteren und ernsten Erzählungen entstanden, die wir aus den Novellen eines Boccaccio, Cinthio, Bandello und Anderer kennen, und welche in zahlreichen Uebersetzungen und Umdichtungen, bald als Novelle, bald als Drama, die Runde durch Frankreich, Spanien, England und Deutschland gemacht haben. Es ist erstaunenswerth, welcher Reichthum der Erfindung sich hier vor uns entfaltet, und wir erfreuen uns desselben. Fragen wir aber nach dem ersten Gewährsmann einer Erzählung, so bleibt unsere Frage meist unbeantwortet. So wenig wir die Dichter unserer Volkslieder nachweisen können, so vergeblich suchen wir nach dem ersten Erfinder jener Sagen.

Und eine Sage ist auch die Geschichte von Romeo und Julia, wenn auch einige unserer Quellen, um ihre Erzählung glaubwürdiger erscheinen zu lassen und mehr Interesse für dieselbe zu

erwecken, von Leuten sprechen, die sie noch erlebt haben; so Boaistuau: Histoire non moins admirable que veritable, am Ende des Sommaire; und am Anfange seiner Erzählung: en est encores pour le jour d'huy la memoire si recente à Veronne, qu'à peine en sont essuyez les yeux de ceux, qui ont veu ce piteux spectacle. Und Brooke: *No legend lye I tell, scarce yet theyr eyes be drye, That did behold the grisly sight, with wet and weping eye.* Paynter: *The memory whereof (of thys most true history) to thys day is so wel known at Verona, as unneths their blubbred eyes be yet dry, that saw and beheld that lamentable sight.* Die älteren italienischen Gewährsmänner Luigi da Porto, Clitia und Bandello haben hiervon kein Wort. Und man kann derartigen Versicherungen keinen Glauben schenken, wenn man beobachtet, dass es geradezu Mode war, diese Erzählungen für wahrhafte Ereignisse auszugeben. So versichert Masuccio im Parlamento de lo autore al libro suo von seinen Novellen: Invoca l'altissimo Dio per testimonio che tutte sono verissime istorie, le più nelli nostri moderni tempi travenute. Und Boaistuau im Sommaire zur 3. Novelle: Je n'insereray aucune histoire fabuleuse en tout cest œuvre, de laquelle je ne face foy par annales et chroniques, ou par commune approbation de ceux qui l'ont veu, ou par autoritez de quelque fameux historiographe, Italien ou Latin. Auch Belleforest betheuert in seiner Widmung an den prince Charles Maximilian de France, dass alle seine Geschichten wahr seien.

Eine Sage ist die Geschichte von Romeo und Julia trotz des Denkmals, von dem Boaistuau, Paynter und Brooke reden und welches bei dem ersten ganz genau beschrieben wird: Le tombeau qui fut erigé sur une haulte colonne de marbre, et honoré d'une infinité d'excellens epitaphes. Et est encores pour le jour d'huy en essence: de sorte que entre toutes les plus rares excellences, qui se retrouvent en la cité de Veronne, il ne se voit rien de plus celebre, que le monument de Rhomeo et de Juliette. Aehnlich bei Brooke und Paynter. Die älteren Quellen Luigi da Porto und die Veroneserin Clitia erwähnen nichts von einem solchen Denkmal.[1]) Captain Breval sagt in seinen Travels (1726), dass ihm in Verona ein altes Gebäude, das in ein Waisenhaus umge-

---

[1]) Auch Bandello nicht in der Ausgabe von 1560, während in andern von einem Monument die Rede ist.

wandelt war, als der Ort gezeigt ward, wo das Grab von Romeo und Julia gewesen; aber er fügt hinzu: *but it was then destroyed.* Bekanntlich zeigt man noch heutzutage in Verona einen alten steinernen Wassertrog als den letzten Ueberrest des Denkmals.

Eine Sage ist die Erzählung endlich, trotzdem sie in Girolamo de la Corte's Istoria di Verona (Ver. 1594—96. 2 voll. 4⁰) als eine wahre Begebenheit aus dem Jahre 1303 erzählt wird.[1]) Simrock hat aber nachgewiesen (Die Quellen Shakspeare's. 2. Aufl. 1870), dass in diesem Falle der Geschichtschreiber aus den Novellen geschöpft habe, obwohl er versichert, die Ueberreste der Gruft, worin die Liebenden beigesetzt wurden, gesehn zu haben. Girolamo führt die Geschichte Verona's bis zum Jahre 1560; vor diesem Jahre waren aber schon Bandello's und Luigi da Porto's Novellen erschienen. Simrock weist nun sogar nach, welchem von diesen beiden der Historiker die Geschichte entnommen hat; er folgte dem jüngeren Gewährsmann Bandello. Julia erfährt nämlich erst nach dem Ball von der Amme, dass der Geliebte ein Montecchi sei, und Pietro, Romeo's Vertrauter, dient im Hause der Montecchi: Beides stammt aus Bandello und findet sich bei Luigi da Porto nicht.[2]) Bereits Schlegel (Kritische Schriften I, p. 384), der gleichfalls die historische Wahrheit der Geschichte bezweifelte, hat auf Dante Purg. VI, 106 verwiesen, aus welcher Stelle hervorgeht, dass die Cappelletti und Montecchi derselben Partei, nämlich den Ghibellinen, angehört haben. Und Dante hielt sich längere Zeit in Verona auf, und zwar kurz nach der Regierung Bartolomeo's della Scala, unter dem sich die Geschichte zugetragen haben soll. Auch Luigi da Porto weiss nichts von einer Feindschaft jener zwei Familien; am Eingange seiner Erzählung schreibt er: avegna che io alcune vecchie croniche leggendo habbia queste due famiglie trovate, che unite una stessa parte sosteneano: non di meno come io la udi, senza altrimenti mutarla a voi la sporto. Er ist sich wohl bewusst, dass er eine Sage erzählt. Die Veroneserin Clitia lässt die Geschichte vor 150 Jahren, also c. 1400, geschehen sein. Denselben Stoff will Luigi Groto den Annalen

---

[1]) Italienische Gelehrte zwar, wie Alessandro Torri (Pisa 1831) und Filippo Scolari (in seinen Lettere critiche, Livorno 1831) schenken dem Historiker Glauben.

[2]) Warum Della Corte den Frate Lorenzo in einen Frate Leonardo umgetauft hat, wissen wir nicht.

seiner Vaterstadt Hadria entnommen haben. Und endlich werden wir sehen, wie ähnliche Geschichten sich an mehreren Orten zugetragen haben sollen.

Die Sage von Romeo und Julia findet sich in der Gestalt, wie sie in den Hauptzügen bei allen Spätern wiedererscheint, so viel wir wissen, zuerst bei Luigi da Porto, der eine Novelle Giulietta schrieb. Eine Uebersetzung derselben findet sich bei Simrock c. l. Luigi da Porto stammte aus Vicenza, wo er 1485 geboren ward; er kämpfte als einer der Führer der Venetianischen Armee in Friaul gegen die Deutschen und starb 1529 (nach Anderen erst 1531) in seiner Vaterstadt. Seine Novelle, die 1524 bereits geschrieben war (cf. Klein, Geschichte des Dramas Bd. V, p. 432; sie wird in einem Briefe von Bembo als la bella vostra Novella erwähnt) ward jedoch erst nach seinem Tode in Venedig gedruckt, 1535. Spätere Ausgaben datiren aus den Jahren 1539 und 1553; zuletzt ward sie 1731 in Vicenza wieder abgedruckt. Dunlop (*History of Fiction* II, p. 398) giebt an, dass die verschiedenen Ausgaben in einigen unwichtigen Punkten etwas von einander abweichen. Mir stand eine ältere zu Venedig ohne Angabe von Datum und Namen des Verfassers erschienene Ausgabe zu Gebote, die mir auf das Zuvorkommendste von Herrn Oberbibliothekar Förstemann aus der Königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden geliehen ward.[1]) Der Titel lautet hier: Hystoria novellamente ritrovata di due nobili Amanti: Con la loro pietosa morte: intervenuta gia nella citta di Verona. Nel tempo del Signor Bartholomeo dalla Scala. Hierauf kommt zunächst nach der Sitte der Zeit (Masuccio widmet jede seiner fünfzig Novellen einem vornehmen Gönner und schliesslich noch die ganze Sammlung Jemand besonders) eine Widmung: alla bellisima e leggiadra Madonna Lucina Sauorguana. Der Verfasser sagt, er wolle ihr una compassionevole novella *da me gia piu volte udita* niederschreiben und erwähnt, dass er die Geschichte in Friaul von einem Soldaten Peregrino, der aus Verona gebürtig war, habe erzählen hören. Der Verlauf der Geschichte ist bei ihm folgender:

Zur Zeit, als Bartholomeo dalla Scala Herr von Verona war, lebten daselbst zwei vornehme Familien, die Capeletti (meist Capelletti gedruckt) und die Montecchi, zwischen denen eine alte

[1]) Man nimmt an, dass dieselbe aus dem Jahre 1530 stammt.

Feindschaft bestand. Da gab einstmals, während des Carnevals, Antonio, das Haupt der Capelletti, ein Fest, auf welchem auch der junge Montecchi erschien, um seiner Geliebten nachzugehen. Er erregte daselbst sowohl seiner hohen Schönheit, als auch seines Muthes wegen, der ihn kühn in das Haus des Feindes führte, die allgemeine Aufmerksamkeit, namentlich bei den Damen. Auch der einzigen Tochter des Hausherrn entgeht er nicht, und als die Augen des Jünglings und des Mädchens sich begegnen, entbrennen sie in Liebe zu einander. Da ward gegen das Ende des Festes il ballo del torchio o del capello, come dire lo vogliamo, getanzt, wobei der Jüngling auf die eine Seite des Mädchens zu stehen kam, während sich auf ihrer andern Seite ein edler Jüngling, Namens Marcucio Guertio befand. Dieser hatte von Natur stets eisig-kalte Hände. Als beim Tanze Romeo — so hiess der Geliebte — ihre Hand ergriff, sprach sie zu ihm: Benedetta sia la vostra venuta qui presso me Mess. Romeo; du erwärmst mir die kalten Hände. Und er erwiderte: Und du entzündest mir mit deinen schönen Augen mein Herz. Nach diesem Abend beschliesst Romeo der ersten Geliebten, die ihn trotz seiner heissen Liebe stets kalt von sich gestossen, zu entsagen und der neuen Geliebten zu dienen, sei sie auch die Tochter des Erbfeindes. Sie aber erwidert seine Liebe und wünscht seine Frau zu werden, indem sie hofft, dass durch ihre Verbindung mit ihm die zwei feindlichen Häuser ausgesöhnt werden würden. So suchten sie sich öfter zu sehn, und Romeo schleicht sich wiederholt Nachts auf einen Balkon an dem Hause der Geliebten, um sie zu belauschen. Hier ward er in einer mondhellen Nacht von ihr bemerkt. Sie ruft ihm zu: Che fate qui a questa hora cosi solo? und macht ihn darauf aufmerksam, in welcher Gefahr er schwebe, falls er entdeckt werde; komme er nur, sie zu bethören und ihr die Ehre zu rauben, so möge er unverrichteter Dinge heimkehren. Begehre er sie aber zur Frau, so sei sie bereit, ihm ihre Hand zu reichen. Er möge sich an ihren Confessore frate Lorenzo da San Francesco at Reggio wenden. Derselbe war zugleich der Freund Romeo's. Als dieser ihm von seinem Vorhaben erzählt, giebt Lorenzo seine Zustimmung, indem auch er hofft, durch die Verbindung der Beiden den alten Familienhass beseitigen zu können und somit ein verdienstliches Werk zu thun. Am Tage Quadragesima begiebt sich das Mädchen unter dem Vorwande beichten zu wollen zum Mönch

und wird von diesem mit Romeo verbunden. Die Neuvermählten kamen darauf öfter Nachts zusammen, bis ihr junges Glück durch ein trauriges Ereigniss gestört ward. Eines Tages geriethen nämlich die Montecchi und Capelletti auf der Strasse aneinander; und obwohl Romeo sich Anfangs vom Streit entfernt hielt (alla sua donna rispetto havendo di percuotere alcuno della sua casa si guardava), ward er doch endlich, da er mehrere der Seinen am Boden liegen sah, vom Zorn übermannt und erschlug den Anführer der feindlichen Schaar, Thebaldo Capelletti, den Vetter der Geliebten. Zur Strafe ward er für immer aus Verona verbannt. Er eilt zum Frate, wo er sich mit der Geliebten trifft. Sie wehklagt, und da sie ohne ihn nicht leben könne, bittet sie, dass er sie als Diener verkleidet mit sich nehme. Er widerräth dies und tröstet sie mit der Hoffnung, dass er bald zurückkehren dürfe. Romeo flieht nach Mantua. Die Zurückbleibende aber grämt sich sehr über die Abwesenheit des Geliebten, so dass ihre Betrübniss die Aufmerksamkeit ihrer sie zärtlich liebenden Mutter erregt. Diese glaubt, die Tochter, welche bereits 18 Jahre alt sei, sehne sich nach einem Gatten und theilt diese Vermuthung ihrem Gemahl mit, der sie mit einem Conte di Lodrone zu verheirathen wünscht. Als Frau Giovanna — so hiess die Mutter — der Tochter verkündet, dass sie die Gemahlin des Grafen di Lodrone werden solle, sagt diese, sie wünsche nicht zu heirathen, sie wolle nur sterben. Dies hinterbringt die Mutter ihrem Gemahl, welcher Giulietta (hier erst wird ihr Name erwähnt) zu sich rufen lässt und ihr heftige Vorwürfe darüber macht, dass sie so eigenwillig sei und den Grund ihres Kummers verschweige. Und erzürnt lässt er mit Frau Giovanna die weinende Tochter stehen. Giulietta wendet sich an Pietro, einen Diener ihres Vaters, der in ihre Geheimnisse eingeweiht war. Dieser schreibt Romeo von dem, was vorgefallen, welcher antwortet, er hoffe binnen 8 bis 10 Tagen sie abholen zu können. Die Eltern beschliessen inzwischen die Hochzeit zu beschleunigen, um Giulietta's Gedanken endlich von ihrem Gram abzulenken. Diese eilt in ihrer trostlosen Lage zu Lorenzo und erzählt ihm, wie man auf einem Landgute ihres Vaters, 2 Meilen in der Richtung nach Mantua hin (der Name wird nicht genannt), bereits die Vorbereitungen zu ihrer Hochzeit treffe; er möge ihr ein Gift geben, sonst werde sie sich erdolchen. Da giebt er ihr ein Pulver, das sie, wenn sie es in

Wasser aufgelöst trinke, auf 48 Stunden scheintodt machen werde. Man werde sie dann im Erbbegräbniss der Familie beisetzen, von wo er sie bei ihrem Erwachen abholen und zu Romeo geleiten werde. Sie solle mit eigner Hand dem Romeo von ihrem Vorhaben schreiben, und er wolle den Brief durch einen befreundeten Mönch nach Mantua besorgen lassen. Froh kehrt Giulietta zur Mutter zurück und ruft ihr zu: Veramente, madonna, che frate Lorenzo è il miglior confessor del mondo; ihre Traurigkeit habe er gänzlich von ihr genommen. Die Mutter, hocherfreut über diese Sinnesänderung der Tochter, verspricht den Mönch reichlich zu beschenken. So wird denn festgesetzt, dass Giulietta am nächsten Tage mit ihrem zukünftigen Gemahl auf dem bereits erwähnten Landgut zusammentreffen soll, damit sie sich kennen lernten. Da sie fürchtet, dass man sie dort plötzlich verheirathen wolle, nimmt sie das Pulver mit und lässt sich in der Nacht vor der Zusammenkunft von einer Dienerin ein Glas Wasser reichen, da ihr vom Abendessen unwohl sei. Indem sie das Pulver hineinschüttet, trinkt sie es in Gegenwart der nichts Böses ahnenden Dienerin und einer Verwandten aus. Darauf legt sie sich zu Bett, kreuzt die Arme über ihrer Brust und entschläft. So fand man sie am andern Morgen, und der aus Verona herbeigerufene Arzt hält sie für todt. Von dem Landgute wird sie nach Verona gebracht und auf dem Friedhofe des heiligen Francesco beigesetzt. Inzwischen hatte Lorenzo den Brief, welchen Giulietta an Romeo geschrieben, einem Mönch übergeben, der vergeblich versucht, ihn an letztern abzugeben, da er ihn wiederholt nicht zu Hause trifft. So trägt er ihn, da er ihn keinem andern übergeben will, noch bei sich, als Pietro Romeo die Kunde von dem Tode Giulietta's überbringt Der treue Diener war erst zu Lorenzo geeilt, dass dieser Rome benachrichtigen solle, hatte denselben aber nicht in seiner Zell vorgefunden, da er in Geschäften seines Klosters abwesend wa Als Romeo die traurige Botschaft erhält, will er sich selbst mi dem Schwert tödten und wird nur mit Gewalt von seinem Vor haben abgehalten. In wildem Schmerz klagt er sich an, die Schul an Giulietta's Tod zu tragen, da er nicht gekommen sei, sie ab zuholen. Als Landmann verkleidet eilt er nach Verona und nimm ein Gift mit sich, das er von früher her besass. Im Dunkel de Nacht schleicht er sich zum Grabmal, erbricht es und tritt i dasselbe ein. Er küsst die Geliebte und bricht in heftige Weh

klagen über ihr trauriges Schicksal aus. Nachdem er das Gift getrunken, umarmt er Giulietta, um an ihrem Busen zu sterben. Da erwacht sie, indem die Kraft des Schlaftrunks von ihr gewichen war. Oyme ove sono? ruft sie aus, und da sie glaubt, Lorenzo küsse sie, fährt sie fort: a questo modo, frate, serbate la fede a Romeo? Endlich erkennt sie diesen, küsst ihn tausend Mal und erzählt ihm, wie sie nur scheintodt gewesen. Da erkennt er, in welchem grausamen Irrthum er sich befunden, und verwünscht sein unglückseliges Geschick. Indem das Gift schon zu wirken anfängt, liegt er bewusstlos in ihren Armen. Da kommt Lorenzo mit einem Gefährten, um Giulietta abzuholen. Sie überhäuft ihn mit Vorwürfen, dass er ihren Brief nicht besorgt habe. Lorenzo beschwört Romeo bei seiner Geliebten wieder aufzuwachen, und als dieser den Namen Giulietta hört, öffnet er noch einmal die todesmüden Augen und stirbt. Der Mönch fordert Giulietta auf, mit ihm zu gehen und ihre Tage in einem Kloster zu beendigen. Sie aber antwortet, sie werde nicht von ihrem Geliebten lassen und stirbt vor Schmerz (deliberando di piu no vivere. raccolto asse il fiato e alquanto tenutolo, e poscia con un gran grido fuori mandando sopra'l morto corpo morta si rese). Da kommt, durch das Licht in dem Grabgewölbe, welches Romeo mit sich gebracht hatte, herbeigelockt, die Nachtwache und ergreift die beiden Mönche. Sie werden vor den Fürsten geführt; dort sagt Lorenzo, um das Geheimniss der Liebenden zu bewahren, aus, er sei in das Gewölbe gestiegen, um über dem Grabe Giulietta's zu beten. Inzwischen wird aber der Leichnam Romeo's im Gewölbe aufgefunden. So kann er das Geheimniss nicht länger verschweigen und erzählt Allen die Geschichte der beiden Liebenden. Die Väter derselben schliessen nunmehr Frieden. Romeo und Giulietta werden feierlich beerdigt, und über ihnen wird zum Andenken ein Grabmal errichtet. Der Verfasser schliesst mit einer Lobpreisung der Treue jener beiden Liebenden, einer Tugend, welche neuerdings leider abhanden gekommen sei. Qui finisse lo infelice Innamoramento di Romeo Montecchi et di Giulietta Capelletti. Stampato in la inclitta citta di Venetia, per Benedetto de Bendoni. —

So lautet die Erzählung von Romeo und Julia bei Luigi da Porto. In einfacher, schlichter Rede, ohne grossen Prunk, aber mit vielen Zwiegesprächen, die dem Ganzen dramatische Lebendigkeit verleihen, erzählt er das traurige Geschick der beiden Lie-

benden; namentlich vermeidet er allen gelehrten Aufputz. In volksthümlicher Redeweise giebt er die Sage für das Volk wieder, wie er sie vielleicht vom Volke hatte erzählen hören. —

In der Darstellung des Luigi da Porto finden wir zuerst die Sage in der Gestalt, welche sie in allen späteren Bearbeitungen mit Ausnahme der spanischen bis zu Shakespeare hinab in allen Hauptsachen wenigstens behalten hat. Der Kern der Sage ist folgender: Die Sprösslinge zweier feindlicher Häuser verlieben sich in einander und schliessen heimlich mit Hülfe eines Mönchs einen Ehebund. Da muss der Geliebte, weil er im Streit einen Bürger tödtet, fliehen; die gramgebeugte Geliebte soll von ihren Eltern gezwungen werden, einem Zweiten ihre Hand zu geben. Sie trinkt einen Schlaftrunk, den ihr der Mönch giebt und wird scheintodt begraben. Durch unglückliche Umstände erfährt der Geliebte, dass sie todt, nicht, dass sie nur scheintodt sei. Er eilt an ihr Grab und vergiftet sich. Sie folgt ihm in den Tod. Die feindlichen Häuser aber söhnen sich nach dieser ernsten Mahnung des Schicksals mit einander aus. Nur Bandello giebt an, dass ihre Versöhnung nicht von Dauer gewesen: tra i Montecchi e Capelletti si fece la pace, benche non molto dopoi durasse. Auch die Namen der Hauptpersonen bleiben seit Luigi da Porto unverändert.

Fragen wir nun, woher dieser die Erzählung entnommen, so sagt er zunächst selbst, dass er sie nicht erfunden habe: hystoria novellamente ritrovata, sagt er von der Novelle. Er scheint sie vielmehr aus dem Volksmunde gehört zu haben (una novella, da me gia piu volte udita), wie er sie sich ja auch von einem Veroneser Soldaten erzählen lässt. Wir wissen von ähnlichen Sagen, welche von der Macht der Liebe handeln, die zwei Sprösslinge feindlicher Häuser zusammenführt und sie vernichtet. Simrock (c. l.) und vor ihm Boswell (in der Einleitung zu *Romeo and Juliet* seiner Ausgabe Shakespeare's)[1]) haben darauf hingewiesen, dass dasselbe Thema in der Sage von Pyramus und Thisbe behandelt wird: die Eltern der Liebenden sind gegen die Heirath, und Pyramus wird gleich Romeo durch die falsche Annahme zum Selbstmord verleitet, dass die Geliebte todt sei. Der Vergleich ist von Simrock ausführlich durchgeführt worden, der ausserdem die Sagen von Hero und Leander und von Tristan und Isolde zur Verglei-

---

[1]) 1821, vol. VI p. 265.

chung heranzieht.[1]) Alle diese Sagen von dem tragischen Geschick zweier Liebender haben verwandte Motive, ohne dass man deshalb auf eine äussere Einwirkung der einen auf die andere oder auf eine gemeinsame Quelle schliessen dürfte. Sie gehören zum Gemeingut der Völker. Ich erinnere noch an die bekannte dalmatische Sage von der Hero von St. Andrea, welche Noë in seinen Reisebildern aus Dalmatien und Montenegro erzählt und die von P. Heyse in einer seiner Novellen in Versen behandelt worden ist. Dieselbe lebt, wie Dr. Joh. Meissner in dem Feuilleton der Wiener Deutschen Zeitung vom 5. September 1875 berichtet, noch jetzt im Volksmunde fort. Er hörte sie in folgender Gestalt erzählen: In einer grösseren Küstenstadt Dalmatiens gab es einst zwei vornehme Familien, die sich befeindeten. Aus der einen war längere Zeit hindurch der Knes hervorgegangen, und als man beim Tode des letzten Knes das Haupt der feindlichen Familie zum Nachfolger erwählte, zogen die drei Söhne des Verstorbenen mit ihrer Schwester Margita fort auf die Insel St. Andrea. Diese hatte jedoch ein geheimes Liebesverhältniss mit Teodoro, dem einzigen Sohne des Feindes. Derselbe kaufte eine alte Steinruine auf der Felseninsel Lopud, nächst St. Andrea; dort baute er sich eine Hütte und lebte darinnen einsam. Nachts aber schwamm er hinüber zur Geliebten, oder diese kam zu ihm geschwommen, indem ein Licht am Fenster Beiden den Weg durch die Wogen zeigte. Da verrieth ein Fischer den Brüdern der Margita die heimlichen Zusammenkünfte. Als diese das Licht in ihrer Kammer angezündet hatte und den Geliebten am Strande erwartete, löschten sie das Licht aus, fuhren selbst in die See hinaus und steckten ein neues Licht an. Teodoro schwimmt auf dasselbe zu, das ihn trügerisch in die hohe See hinaus lockt, wo er, als seine Kraft erlahmt, von den Wogen verschlungen wird. Margita aber springt in Verzweiflung vom hohen Felsen in die See hinab. Fast genau derselbe Stoff ist in einer Novelle des Straparola (VII, 2) behandelt.

---

[1]) Klein (Geschichte des Dramas, III, p. 135 etc.) verweist uns sogar auf ein indisches Drama Mâlatî und Mâdhava, welches er das Romeo und Julia-Drama der Inder nennt. Aber nichts rechtfertigt einen solchen Vergleich; einmal hat das Stück einen glücklichen Ausgang, und sodann ist weder von einem Familienhass noch von einem Schlaftrunk die Rede. Wie so oft hat auch hier die Sucht Fremdartiges zu verbinden und zu vergleichen Klein einen Streich gespielt.

Eine ähnliche Sage, die jedoch der unseren viel näher steht, gab es in Italien selbst und ist uns dieselbe im Novellino des Masuccio erhalten (cf. Il Novellino di Masuccio Salernitano; restituto alla sua antica lezione da Luigi Settembrini. Napoli 1874), einem Werke, das zuerst 1476 in Neapel erschien. Der Verfasser, von dessen Leben wir wenig wissen, lebte gegen das Ende des 15. Jahrhunderts und wird il Boccaccio napoletano genannt. Seine Novellensammlung, die viel Aehnlichkeit mit dem Decameron hat, enthält 50 Novellen, von denen jeder eine conclusione morale angehängt ist, die sich nach den oft nicht gerade sehr moralischen Erzählungen allerdings zuweilen komisch ausnimmt. Dies war jedoch eine alte Sitte, die wir schon in den Gestis Romanorum und bei Boccaccio finden. Der neueste Herausgeber meint, dass Masuccio den Stoff zu diesen Novellen wohl aus dem Volke geschöpft habe, dessen Gemeingut sie waren, und fügt hinzu: spesso avviene che chi l'ha saputo l'ultimo, ma lo ha raccontato meglio, è creduto egli il primo inventore.

Das Argument zu der 33. Novelle lautet: Mariotto senese, innamorato di Giannozza, come omicida se fugge in Alessandria: Giannozza se finge morta, e da sepoltura tolta va a trovare l'amante; dal quale sentita la sua morte, per morire anche lui, ritorna a Siena, e conosciuto è preso, e tagliatali la testa. La donna nol trova in Alessandria, ritorna a Siena, e trova l'amante decollato e lei sopra il suo corpo per dolore se more.

Allo Illustrissimo Signor Duca d'Amalfi. Hierauf ein Esordio, eine Widmung an den Illustrissimo Signore, und endlich die Narrazione selbst:

In Siena lebte einst ein Jüngling aus guter Familie, Namens Mariotto Mignanelli; derselbe verliebte sich in die Tochter eines angesehenen Bürgers und ward von Giannozza Saraceni (so hiess die Geliebte) ebenso feurig wieder geliebt. Da sie per contrarietà di fati ihre Liebe nicht offen aussprechen durften, liessen sie sich heimlich von einem frate augustinese trauen. Nachdem sie längere Zeit heimlich zusammengekommen, traf es sich, dass Mariotto mit einem ehrbaren Bürger in Streit gerieth und denselben erschlug. Er ward hierauf zu perpetuo esilio verurtheilt, und nach einem thränenreichen Abschied von der Geliebten flieht er nach Alessandria, wo ein Onkel von ihm als wohlhabender Kaufmann wohnte. Vor seiner Abreise weiht er noch einen seiner Brüder in sein Ge-

heimniss ein und bittet denselben, ihn von Allem, was seine Giannozza beträfe, zu benachrichtigen. Da inzwischen Viele um die Hand der heimlich Verheiratheten anhalten und sie unter nichtigen Vorwänden Alle ausschlägt, soll sie endlich von ihrem Vater gezwungen werden, einem der Freier ihre Hand zu reichen. Während sie aber scheinbar nachgiebt, wendet sie sich in ihrer Bedrängniss an den Mönch, der sie heimlich getraut hat, und dieser compose una certa acqua con certa compositione di diverse polveri, terminata in maniera che bevuta, l'avrebbe non solo per tre dì fatta dormire ma de essere da ciascuno per vera morta giudicata, e alla donna mandata (scil. l'ebbe). Nachdem sie Mariotto durch einen Kurier von ihrem Vorhaben benachrichtigt, trinkt sie das Wasser. Als der Vater seine einzige geliebte Tochter scheinbar todt daliegend findet, ruft er die Aerzte herbei, die sie jedoch für todt erklären. So ward sie unter grosser Theilnahme der Bürger in Santo Agustino beigesetzt. In der Nacht ward sie jedoch von dem Mönch mit Hülfe eines Gefährten aus dem Grabmal hervorgeholt und nach der Wohnung desselben getragen. Dort kehrt sie in das Leben zurück und eilt als Mönch verkleidet zu Schiff nach Alessandria. Inzwischen hatte der Bruder Mariotto's diesen von dem plötzlichen Tode der Giannozza, sowie davon, dass ihr Vater bald darauf vor Schmerz gestorben sei, benachrichtigt. Während diese Kunde zur rechten Zeit an ihn gelangt, wird unglücklicherweise der Bote der Geliebten von Seeräubern gefangen genommen. Mariotto eilt, des Lebens überdrüssig, als Pilger verkleidet nach Siena, geht dort nach der Kirche, wo er seine Giannozza beerdigt glaubt, und wirft sich über ihr Grab. Als er damit beschäftigt ist, dasselbe aufzubrechen, wird er vom Sakristan bemerkt, der ihn für einen Dieb hält und al latro ruft. Er wird ergriffen, erkannt und nachdem er Alles offen bekannt, trotz des allgemeinen Mitleids, namentlich der Frauen, zum Tode verurtheilt und hingerichtet. Giannozza erfährt unterdessen in Alessandria, dass Mariotto auf die Kunde von ihrem Tode plötzlich verschwunden sei. Sie eilt rathlos nach Siena zurück, wo sie von seiner Hinrichtung hört. Darauf zieht sie sich in ein Kloster zurück, um dort den Tod ihres Gatten zu beklagen, wo sie nach kurzer Zeit vor Schmerz stirbt (con interno dolore e sanguinose lacrime con poco cibo e niente dormire).

Es folgt eine Betrachtung über diese Novelle, von Masuccio

selbst hinzugefügt, wie er dies bei der Mehrzahl seiner Novellen gethan hat. —

Es bedarf keines Beweises, dass wir in dieser kurzen Erzählung die Geschichte von Romeo und Julia unter anderen Namen vor uns haben. Die Hauptzüge der Sage sind in dieser Novelle gleichsam noch im Ei enthalten, und die Vermuthung liegt nahe, dass Luigi da Porto sie gekannt, benutzt und weiter ausgeführt habe. Die Namen der Liebenden sind verändert, der Ort der Handlung von Siena nach Verona verlegt, der vom Geliebten Erschlagene ist bei ihm nicht mehr einfach ein Bürger, sondern ein Verwandter der Geliebten, wodurch die Bande enger und kunstvoller verknüpft werden. Der Frate des San Francesco wird zu einem Frate des Santo Agustino, und der Schluss wird auf eine künstlichere und poetischere Weise ausgeführt. Der Geliebte wird nicht einfach hingerichtet, die Geliebte stirbt nicht im Kloster: sie sterben Beide vereint; romantisch wird ihr Leben ausgeschmückt, das bei Masuccio viel zu nüchtern und alltäglich erschien. Aber trotz dieser allerdings meist nebensächlichen Abänderungen finden sich mehrere kleine Züge, die entschieden darauf hinweisen, dass Masuccio die Quelle Luigi's gewesen. Bei Masuccio benachrichtigt die Geliebte den Mariotto selbst von ihrem Vorhaben, den Schlaftrunk zu nehmen; ebenso bei Luigi, wo der Mönch zu ihr sagt: ma non scordare percio di mandarmi la lettera che a Romeo dei scrivere, che importa assai. Bei den späteren Nachahmern benachrichtigt Lorenzo Romeo durch einen Brief von seiner Hand, nicht durch einen von Julia geschriebenen. Bei Masuccio holt der Mönch sie mit einem Gefährten aus dem Grabgewölbe ab und bringt sie zunächst nach seiner Zelle, von wo sie als Mönch verkleidet den Geliebten aufzusuchen eilt. Bei Luigi kommt Lorenzo gleichfalls in Begleitung eines Mönchs, um sie mit nach seiner Wohnung zu nehmen. Er hatte ihr versprochen, sie von da in Mönchskleidern nach Mantua zu Romeo zu führen (travestita nel nostro habito al tuo marito ti menaro). Erst bei den Späteren will Lorenzo den Romeo zu ihrem Erwachen ins Grabgewölbe bestellen; bei ihnen will wohl Giulietta auch Männertracht anlegen, aber von einer Verkleidung als Mönch haben sie nichts. Bei Masuccio wird Mariotto als Dieb ergriffen, der Sakristan ruft al latro und lässt ihn festnehmen. Bei Luigi kommt die Nachtwache nach dem Grabe, nicht weil sie im Vorübergehen

Licht darinnen bemerkt, wie bei den Spätern, sondern bei der Verfolgung eines Diebes: quando ecco la famiglia del podesta, chi *dietro alcun ladro* correa, vi sopragionse. Bei Masuccio tritt die Geliebte nach dem Tode Mariotto's in ein Kloster ein, um dort ihren unglücklichen Geliebten zu beklagen. Aehnlich räth bei Luigi Lorenzo nach dem Tode Romeo's der Giulietta in ein Kloster zu gehen: rinchiuderti in qualche santo Monasterio et ivi pregar sempre Dio perte e per lo morto tuo sposo. Seltsam stimmt endlich die Todesart der Giannozza-Giulietta bei Beiden überein; sie sterben vor Schmerz; con interno dolore heisst es bei Masuccio, und ebenso stirbt bei Luigi Giulietta über der Leiche des Geliebten. Zu dieser seltsamen Erfindung verleiteten ihn vielleicht die Worte im Argomento bei Masuccio: lei sopra il suo corpo per dolore se more. Dazu war es ferner nöthig, den ganzen Schluss der Erzählung in der Weise abzuändern, wie wir ihn bei Luigi da Porto finden. Seine Nachfolger mit Ausnahme Bandello's und der Clitia haben bekanntlich sehr an dieser sonderbaren Todesart Anstoss genommen und wiederum selbstständig geändert. Uebrigens stimmen die soeben citirten Worte aus dem Argomento des Masuccio mit der Narrazione selbst gar nicht, wo sie nicht sopra il suo corpo sondern im Kloster stirbt. Sollte Masuccio etwa die ursprüngliche Gestalt der Sage abgeändert haben, eine Vermuthung, die bereits Torri (c. l.) ausgesprochen? Wir werden später bei Boaistuau eine ähnliche Erscheinung finden. —

Somit glaube ich, dass Luigi da Porto den Stoff zu seiner Novelle dem Masuccio verdankt, dessen kurze Erzählung er ausgeführt und umgedichtet hat. Wie ausserordentlich beliebt dessen Werke zu jener Zeit waren, beweist die Anzahl der Auflagen, die binnen kurzer Zeit von dem Novellino erschienen: Neapel 1476, Mailand 1483, Venedig 1484, 1492, 1503, 1510, 1522, 1525, 1531, 1535, 1539, 1541 etc. Möglich wäre es allerdings auch, dass Masuccio und Luigi da Porto aus einer gemeinschaftlichen, ältern, uns verloren gegangenen Quelle geschöpft haben, welcher Luigi streng folgte, während Masuccio umänderte. Darauf weist der oben nachgewiesene Widerspruch zwischen Argomento und Narrazione bei diesem hin. —

Douce (*Illustrations of Shakespeare* II, 198) hat versucht, die Spuren der Sage von Romeo und Julia noch weiter in das Alterthum zurück zu verfolgen und glaubt den Ursprung derselben in

einem griechischen Roman des Xenophon von Ephesus, der nach einigen im 2. Jahrhundert, nach andern im 4. oder 5. Jahrhundert n. Chr. gelebt hat, gefunden zu haben. Der Titel des Werkes heisst: *Ξενοφῶντος Ἐφεσίου τῶν κατὰ Ἀνθίαν καὶ Ἁβροκόμην Ἐφεσιακῶν λόγοι πέντε.* Xenophontis Ephesii de Anthia et Habrocome Ephesiacorum libri V. Græce et Latine rec. Peerlkamp. Harlemi 1818. Der Inhalt dieses Romans ist folgender: Zu Ephesos lebte einst ein angesehener Bürger, Namens Lykomedes, dessen Sohn Habrocomes sich durch grosse Schönheit des Körpers auszeichnete. Dieser lernte an einem Feste der Artemis Anthia, die schöne Tochter des Megamedes, kennen. Sie verlieben sich gegenseitig und schwinden vor Liebessehnsucht dahin. Als die Eltern aber die Ursache ihres Grames erkennen, vereinigen sie die Beiden zu einem glücklichen Paar. Einem Orakelspruch des Gottes zufolge begeben sich die Neuvermählten auf eine Reise und werden auf der See von Räubern überfallen und nach Tyros gebracht. Dort verliebt sich die Tochter des Piratenhäuptlings, Manto, in den schönen Habracomes und berichtet, als dieser ihre Liebesanträge verschmäht, ihrem Vater, der soeben von einer Reise zurückkehrt, der Gefangene habe ihr Gewalt anthun wollen. Habracomes wird in ein Gefängniss geworfen, Anthia aber der Manto, die sich verheirathet, als Dienerin geschenkt. Der Gemahl der Manto verliebt sich in die Anthia, und aus Eifersucht befiehlt die Herrin einem Diener sie zu tödten. Dieser hat jedoch Mitleid mit der unschuldigen Anthia und verkauft sie als Sclavin an Kaufleute, die mit ihr auf der Fahrt nach Cilicien Schiffbruch erleiden. Inzwischen wird Habrocomes, dessen Unschuld offenbar geworden, freigelassen; er macht sich auf, die Geliebte aufzufinden. Sie lebte zu der Zeit beim Perilaos, der sie aus den Händen der Räuber — diese hatten sie nach dem Schiffbruch gefangen genommen — befreit hatte und sie zur Frau begehrte. Sie sucht den Tag zur Hochzeit möglichst hinauszuschieben. Als aber endlich der Hochzeitstag bestimmt war, lässt sie sich von einem Arzte ein Gift geben, mit dem sie sich tödten wollte. Dieser giebt ihr jedoch *θανάσιμον μὲν οὐχὶ φάρμακον, ὑπνωτικὸν δέ.* Sie trinkt den Trank, und so findet man sie scheinbar todt in ihrem Bett. Sie wird begraben. Diebe öffnen Nachts ihr Grab, um den Schmuck der Beerdigten zu rauben, und finden sie lebend im Grabmal. Sie wird nach Alexandria verkauft, von wo sie mit einer indischen Fürstin als Sclavin nach Indien

geführt werden soll. Habrocomes fällt inzwischen wiederum in die Hände von Seeräubern. Er wird verkauft und von der Frau seines neuen Herrn geliebt. Diese tödtet ihren Gemahl, um sich mit Habrocomes von Neuem zu vermählen. Als dieser aber ihr Anerbieten zurückweist, giebt sie an, er habe ihren Gemahl getödtet. Man ergreift ihn, um ihn hinzurichten; da aber zweimal die Götter ihn erretten, wird er endlich freigelassen. Anthia fällt auf der Reise nach Indien wiederum Räubern in die Hände, tödtet einen derselben, der ihr Gewalt anthun will, und soll lebendig begraben werden. Der Diener aber, der sie im Grabe zu bewachen hat, erbarmt sich ihrer und rettet sie. Die Räuber werden zersprengt; sie selbst wird von einem ägyptischen Heerführer gefangen genommen, dessen Frau sie aus Eifersucht nach Tarent verkaufen lässt. Hier wird sie die Dienerin des Hippothoos, der ihrem Gemahl befreundet war und ihr verspricht, den Habrocomes ausfindig zu machen. Zunächst will er mit ihr nach Ephesos, um dort nach dem Verschollenen nachzuforschen. Auf der Fahrt dahin opfert Anthia zu Rhodos ihr Haar für den Verlorenen den Göttern; dorthin war auf seinen Irrfahrten auch Habrocomes gelangt und hier finden sich die Geliebten nach so viel traurigen Irrfahrten endlich wieder. Glücklich kehren sie nach Ephesos zurück. —

Dies ist der Inhalt des Romans von Xenophon von Ephesus, der mit Unrecht von Dunlop (*Hist. of Fiction* II, 253) als die Quelle zur 7. Novelle des 2. Tages in Boccaccio's Decameron betrachtet wird; ausser dem bunten Wechsel der Ereignisse haben beide nichts mit einander gemein. Hier finden wir allerdings die eine Aehnlichkeit mit der Sage von Romeo und Julia, dass eine Frau, um ihrem Gemahl die Treue zu bewahren, einen Schlaftrunk nimmt und scheintodt begraben wird, um bald darauf wieder ins Leben zurückzukehren. Dies ist aber auch die einzige Aehnlichkeit zwischen den beiden Erzählungen, die in allem Andern so verschieden wie möglich von einander sind. Und gerade dieser Zug gehörte gleich den Ueberfällen von Piraten, den Träumen und dergleichen Kunstgriffen zu den allerbeliebtesten und gebräuchlichsten Mitteln jener milesischen Märchendichter. So wird auch bei Chariton von Aphrodisias (*τὰ κατὰ Χαιρέαν καὶ Καλλιῤῥόην ἐρωτικὰ διηγήματα*) die Heldin, in Folge roher Behandlung scheintodt, begraben, und von Räubern, welche die nach der Sitte der Zeit mit

ihr begrabenen Schätze rauben wollen, lebend aus der Gruft geholt und entführt. Cf. Dunlop c. l. I, p. 77 (1816, 2. Aufl.) Und nichts rechtfertigt die Vermuthung, dass Masuccio den griechischen Roman gekannt und benutzt habe. Die Editio princeps des Xenophon von Ephesus datirt nämlich aus dem Jahre 1726, die erste italienische Uebersetzung ward von Salvinio drei Jahre vor der Editio princeps angefertigt und 1723 in London veröffentlicht (cf. Peerlkamp c. l. p. XLIV). Es ist bekannt, wie wenige überhaupt zur Zeit des Masuccio in Italien Griechisch verstanden; zwar erlernten Petrarca und Boccaccio die griechische Sprache, aber Masuccio non visse tra i tanti eruditi latinisti e grecisti del suo tempo, ma tra i signori ed il popolo (c. l. p. XXIII) und Masuccio non fu un erudito; però scrive in lingua materna, mentre tutti scrivono in latino; — egli non fa pompa di storia antica, nè di mitologia, nè di alcuna maniera di erudizione: p. XXX. Douce hat freilich nicht übersehen, dass die Ephesiaca damals noch nicht veröffentlicht waren; er nimmt aber an, Luigi da Porto habe das Märchen aus dem griechischen Manuscript kennen gelernt. Dabei übersieht er, dass nicht Luigi, sondern Masuccio den Stoff zuerst behandelt hat, der sicher nicht Griechisch verstand. — Eine englische Uebersetzung von Rooke erschien 1727 zu London. —

Einen indirecten Einfluss jener milesischen Märchen auf die Sage von Romeo und Julia können wir aber wohl zugestehen, da sie frühzeitig ihren Weg nach Unteritalien gefunden hatten und dort allgemein beliebt waren. So konnten einzelne Züge, die sich wiederholt in ihnen fanden, sehr wohl im Volke fortleben und in anderen Erzählungen verwerthet werden. Aus dem Sagenschatze des Volkes aber wird Masuccio seine Erzählungen geschöpft haben.

Wir haben nachgewiesen, dass zwei der Hauptzüge aus der Romeosage, die Liebe der Sprösslinge feindlicher Häuser zu einander und das Lebendig-Begrabenwerden einer Scheintodten, auch sonst in Prosadichtungen vorkamen. Ich verweise hier noch auf zwei Novellen aus Boccaccio's Decamerone (circa 1348—58), in denen Scheintodte begraben werden. Die erste ist die 8. Novelle des 3. Tages, deren Inhaltsangabe lautet: Ferondo, mangiata certa polvere, è sotterrato per morto e dallo Abbate che la moglie di lui si gode, tratto della sepoltura, è messo in prigione e fattogli credere che egli è in Purgatorio. Eine Frau beklagt sich bei einem Priester über ihren eifersüchtigen Gemahl. Dieser giebt ihr

ein Pulver, das ihn drei Tage scheintodt macht. Hier stimmt nicht nur die Zeitangabe, sondern auch die Beschreibung des Pulvers auffällig mit der, welche sich in unseren Novellen findet: ritrovata una polvere di maravigliosa virtù, la quale nelle parti di Levante avuta avea da un gran principe —, e che ella, più e men data, senza alcuna lesione facera per sì fatta maniera più e men dormire colui che la prendeva, che mentre la sua virtù durava alcuno non avrebbe mai detto, colui in sè aver vita. Auch bei Masuccio macht das Pulver drei Tage scheintodt, und bei Beiden bereitet es ein Priester.

In dem Argomento zur 4. Novelle des 10. Tages heisst es: Messer Gentil de' Carisendi, venuta da Modona, trae della sepoltura una donna amata da lui, sepellita per morta. Ein Edelmann in Bologna verliebt sich in eine bereits verheirathete Frau und geht, um seine Liebe zu vergessen, nach Modena. Die Frau fällt eines Tages in Ohnmacht, wird von den Aerzten für todt erklärt und in einer benachbarten Kirche begraben. Der Edelmann wird durch einen Freund hiervon benachrichtigt und eilt an das Grab, ihr, die er lebend nicht habe küssen dürfen, im Tode einen Kuss zu rauben. Da er sie umarmt, merkt er, dass noch Leben in ihr sei, hebt sie mit Hilfe eines treuen Dieners aus dem Grabe und bringt sie nach Bologna in sein Haus. Als sie dort erwacht, sind ihre ersten Worte: Oimè! ora ove sono io? Wie sehr auch die Novelle später von unserer Sage abweicht, so ist doch klar, dass diese Züge genau mit den entsprechenden der Romeo-Sage übereinstimmen.[1])

Man ersieht hieraus, wie volksthümlich und allgemein verbreitet dergl. Sagen waren. Und es liegt nahe zu vermuthen, dass das erfinderische und erzählungslustige Volk Italiens die erwähnten zwei Novellen-Ingredienzien zu einem neuen Trank zusammengebraut hat. Freilich, was die Sage so entzückend macht, das haben erst andere später hinzugefügt.

Wie beliebt unsere Sage in Italien zu jener Zeit war, beweist der Umstand, dass sie bald nach Luigi da Porto von einem der gleichzeitigen italienischen Dramatiker, Luigi Groto, dramatisirt worden ist, auf welches Drama bereits Walker (Historical Memoir on Italian Tragedy, London 1799, p. 49 fgg.), Dunlop (c. l. II

---

[1]) Ein Schlaftrunk kommt noch in einer Novelle des Cinthio vor (III, 5).

p. 399 fg.), von Schack (Dramat. Liter. u. Kunst in Spanien, Berlin 1845. III, 318) und neuerdings Klein (Geschichte des Dramas, 5. Bd.) verwiesen haben. Von dem Leben Groto's wissen wir wenig. Er hiess il Cieco d'Hadria, weil er fast von Geburt an erblindet war, und starb 1585 zu Venedig, von wo seine Gebeine nach seiner Vaterstadt Hadria geschafft wurden; dort ruhen sie noch. Sein Drama Hadriana muss nach der davorstehenden Dedication (il di 29 di Novembre MDLXXVIII) bereits im Jahre 1578 verfasst sein. Es erschien 1586 zu Venedig, doch muss nach den Worten auf dem Titelblatt: nuovamente ristampata bereits eine frühere Ausgabe existirt haben. Erwähnt wird noch eine spätere Ausgabe von Venedig 1612, appresso Ant. Turino. Mir liegt die ältere Ausgabe vor: La Hadriana. Tragedia nova di Luigi Groto Cieco d'Hadria. Nuovamente ristampata. In Venetia 1586. Das Stück ist gewidmet all' illustrissimo S. Paolo Tiepolo Der Inhalt ist folgender:

Atto I: Es bestand eine alte Feindschaft zwischen Mezentio, dem Könige von Latium, und dem Vater der Hadriana, dem Könige von Hadria. Ersterer kommt mit seinem Heere und belagert die Stadt Hadria. Da erblickt eines Tages Hadriana von einem Thurme der Stadt aus den Sohn Mezentio's, Latino, und verliebt sich in ihn. Ihre Liebe wird von Latino, der sie gleichfalls bemerkt hat, erwidert; er schleicht sich wiederholt Nachts in die feindliche Stadt und trifft sich mit der Geliebten im Garten der Königsburg. Hadriana zieht die Amme in ihr Geheimniss; diese warnt sie vor den Folgen ihrer Liebe. Zu ihnen gesellt sich Orontea, die Mutter der Hadriana, welche soeben vom Thurme aus dem Kampfe der beiden Heere zugeschaut hat. Ein Bote meldet, dass das eigene Heer den Sieg über die Feinde davongetragen, dass aber der Sohn der Orontea im Zweikampfe von Latino getödtet worden ist. Der Chor der Frauen Hadria's beendet mit einem Trauergesang über den Tod des hoffnungsreichen Fürstensohnes den ersten Akt.

Atto II: Latino erwartet die Geliebte im Garten und fürchtet, dass sie ihn, als den Mörder ihres Bruders, hassen werde. Er reicht ihr seinen Degen und fordert sie auf, ihn zu tödten. Sie aber verzeiht ihm. Indem er hofft, dass binnen Kurzem der Friede geschlossen werde, und dass er dann öffentlich um ihre Hand anhalten könne, nimmt er Abschied von ihr. Inzwischen

soll ein Zauberer (il mago), der um ihre Liebe weiss, ihn von Allem, was die Geliebte betrifft, benachrichtigen. Beim Abschiednehmen spricht Latino die Worte:

E (s'io non erro) è presso il far del giorno.
Udite il rossignuol che con noi desto,
Con noi geme fra i spini etc.

Ein Chorgesang schliesst den 2. Akt.

Atto III: Die Mutter kündet der Hadriana an, dass ihr Vater sie mit dem Sohne des Fürsten der Sabiner verlobt habe; sie weigert sich, ihm ihre Hand zu reichen, da der Schmerz um ihren verlorenen Bruder noch ihr Herz betrübe und bittet um Aufschub. Der Vater ist über ihre Weigerung so erzürnt, das er sie mit Gewalt zur Hochzeit zwingen will. In ihrer Bedrängniss bittet sie den Magier um Rath, und dieser giebt ihr ein Pulver, das sie auf 16 Stunden scheintodt machen werde. Sie werde dann in der Gruft beigesetzt werden. Er fragt sie, ob sie den Muth habe, unter den Todten zu liegen, und sie antwortet, dass sie selbst in die Unterwelt gehen würde, um eine zweite Heirath zu vermeiden. Diese ganze Stelle erinnert lebhaft an die entsprechende bei Luigi da Porto; Groto:

Se questa via dee darmi al mio Latino,
Non per l'arche passar fra i corpi morti,
Ma tra l'alme damnate per l'inferno,
Non mi spaventerei.

Luigi da Porto: Padre, se per tal via pervenir dovessi a Romeo: senza tema ardirei di passare per l'inferno. Inzwischen wolle er den Latino benachrichtigen, dass er sie bei ihrem Erwachen abholen könne. Diesen Zug dankt Groto vielleicht Bandello; bei Luigi da Porto will der Mönch sie allein abholen und sie zu Romeo führen. Der Chor freut sich, dass Hadriana nun zur Heirath geneigt sei.

Atto IV: Ein Bote meldet dem Chor, dass Hadriana todt sei; sie habe sich scheinbar gefügig gestellt; am Abend vor der Hochzeit habe sie sich von der Amme ein Glas Wasser reichen lassen und es mit den Worten getrunken:

S'io posso, mal mio grado,
Padre, non mi darete hoggi marito.

Diese Worte sind beinahe wörtlich aus Luigi da Porto entlehnt: Mio padre per certo contra mio volere non mi dara marito s'io

potro, und finden sich in den anderen italienischen Novellen nicht. Die Hände über der Brust gekreuzt, habe man sie am Morgen in ihrem Bette todt gefunden. Die Amme tritt hinzu und klagt, dass sie mit eigenen Händen ihr das tödtliche Wasser gereicht habe; diese Klage erinnert wiederum an Luigi da Porto, bei dem sie sich gleichfalls findet. Hadriana wird feierlich bestattet, und mit einem Trauergesange des Chores endet der 4. Akt.

Atto V: Der Bote, welchen der Magier an Latino gesandt hat, kehrt unverrichteter Sache zurück; er hat den Brief nicht abgeben können, da Latino bereits durch einen Boten, der von der Amme an ihn abgesandt war, geheime Kunde von dem Tode der Hadriana erhalten hatte. Latino erscheint von dem Boten geleitet selbst; er klagt sich an, dass er an dem Tode der Geliebten schuld sei, da er sie nicht mit sich genommen. Auch dieser Monolog erinnert an Luigi da Porto. Latino trinkt das Gift, das er mit sich gebracht, und erwartet, Hadriana in seinen Armen haltend, den Tod. Da erwacht Hadriana; ihre ersten Worte sind:

Dove sono? Chi mi stringe?
Quest'è, Mago, la fè? cosi secura
Mi condurrete al mio Latino, e intatta?
Violando a lui la fede, e la mogliera?

wiederum fast wörtlich aus Luigi da Porto entlehnt. Der traurige Irrthum wird aufgeklärt. Latino bittet Hadriana, die ihm in den Tod folgen will, sich am Leben zu erhalten, und stirbt. Da kommt der Magier, um Hadriana abzuholen; während er mit seinem Diener auf Bitten derselben den Leichnam Latino's in das Grab legt, ersticht sie sich mit einer Nadel, die sie zufällig in ihrem Gewande gefunden. Das Land wird von Mezentio und durch eine Wasserfluth verheert, die Königin stirbt vor Schmerz über den Tod ihrer Kinder. So endet die Tragödie.

Dieselbe ist mit Zugrundelegung der Giulietta des Luigi da Porto angefertigt. Obwohl Bandello's Novelle vor dem Drama erschienen ist, so weist doch nur Weniges auf diese hin; vielleicht dankt Groto ihr den Charakter der Amme; viele Wendungen aber, ja wörtliche Nachahmung zeigen an, dass der Verfasser Luigi da Porto benutzt hat. Dies erkannte schon Walker, der die Stellen, welche wörtlich an die Giulietta anklingen, italienisch abgedruckt hat. Wir haben oben noch einige, die uns noch schlagender zu sein schienen, hinzugefügt. Nur die Namen

und der Ort der Handlung sind verändert; auch das Ende der Hadriana ist anders geschildert: sie stirbt nicht vor Schmerz, sondern ersticht sich. Interessant ist es, dass Groto als Dramatiker gleichfalls den Charakter der Amme ausgeführt hat, wie Shakespeare; freilich sind bei ihnen die Ammen zwei verschiedene Charaktere.

Der Stil Groto's ist höchst schwülstig und mit mythologischem Zierrath überladen. Langathmige Reden mit Reflektionen dehnen das Drama, dem es an Handlung fehlt, ungebührlich aus. Wir erwähnen noch, dass auch Groto angiebt, den Stoff zu seinem Drama aus den Annalen seiner Vaterstadt Hadria entnommen zu haben. Dies ist eine offenbare Erfindung, durch die er vielleicht seine Leser mehr für den Stoff interessiren wollte. Dass das Stück nach seiner Vaterstadt benannt sei, verräth Groto selbst.

Noch ein andres italienisches Gedicht, das derselben Periode angehört, behandelt die Sage von Romeo und Julia und beweist gleichfalls, wie volksthümlich der Stoff damals in Italien war. Es ist dies ein Gedicht angeblich von einer edlen Veroneserin, Namens Clitia, auf das Scolari (Lettere critiche), Torri (der es mit der Novelle da Porto's und Bandello's zusammen abdruckt) und neuerdings Klein (c. l. V, p. 435 und X, p. 340) hingewiesen haben. Der eigentliche Verfasser soll Gherardo Boldiero sein. Klein giebt an, dass es circa 1530 verfasst sei; es giebt nur Eine Ausgabe des Gedichts, vom Jahre 1553. Jedenfalls fällt es in die Zeit vor Bandello's Novelle.[1]) Der Titel ist: L'infelice amore dei due fedelissimi amanti, Giulia, e Romeo; scritto in ottava rima da Clitia, nobile Veronese ad Ardeo suo. Das Gedicht besteht aus 4 Canti.

Canto I: Vor 150 Jahren lebten in Verona unter der Herrschaft der Principi della Scala zwei edle Familien, die Cappelletti und Montecchi, in Feindschaft. Das Haupt der ersteren gab einst ein Maskenfest, wohin trotz der Gefahr auch Romeo Montecchi ganz allein ging, getrieben von der Liebe zu einer Dame, die ihn stolz zurückwies. Er wird erkannt, da Cappelletti ihm höflich zu verstehen giebt, dass es Niemandem gestattet sei, maskirt zu bleiben. Wie er Giulia kennen lernt und seine frühere Geliebte vergisst, wie er beim Fackeltanz, der hier ausführlich beschrieben

[1]) Ein Auszug aus dem Gedicht findet sich im 4. Bande der Shakespeare Society's Papers 1849.

wird, neben ihr zu sitzen kommt, und ihre Hand erwärmt, die Marcuccio Vertio (so wird er hier genannt) zu Eis erfroren hat, wird hier in derselben Reihenfolge und zuweilen mit ähnlichen Worten wie bei Luigi da Porto erzählt. Sie kennen sich auch, wie bei diesem, von vornherein und beklagen beide das böse Geschick, das ihre Familien veruneint. Als Romeo Nachts von ihr im Garten entdeckt wird, tadelt sie seinen Leichtsinn, und er antwortet:

devendo morir, qual miglior sorte
Haver potrei ch'a morte esser condutto
Qui in su i vostri occhi innanzi a queste porte?

Cf. Luigi da Porto: perche son ancho in ogni altro luogo cosi presso alla morte come qui, procaccio di morire piu vicino alla persona vostra, und ähnlich bei Bandello. Ebenso eng schliesst sich das Folgende an Luigi's Erzählung an; der Mönch heisst bei Clitia aber Frate Batto Tricastro de minori di San Francesco; derselbe verspricht sie zu trauen.

Canto II: Giulia geht mit ihrem vertrauten Diener Pietro (so heisst er hier wie bei Luigi; und dieser ist ihr Vertrauter, nicht die Amme) zur Beichte und wird dort Romeo angetraut. Da wird eines Tages Romeo von Tebaldo presso alle porte dei Borsari angegriffen (bei Luigi da Porto: nella via del corso; gemeint ist damit derselbe Platz, wie aus Bandello hervorgeht, der schreibt: su il corso vicino alla porta dei borsari und noch hinzufügt: verso castel vecchio). Er will dem Kampf ausweichen (inanzi a glocchi mai sempre havea l'amata sua mogliera, ähnlich bei Luigi da Porto: alla sua donna rispetto havendo di percuotere alcuno della sua casa si guardava. Clitia fügt noch hinzu: fa l'amore della moglie a Romeo lenta la man), er wird aber von Tebaldo angegriffen und stösst, aufs Aeusserste gereizt, diesen nieder. Auch das Folgende ist dem Stoff nach aus Luigi's Novelle entlehnt; nur sagt hier die Mutter, Giulia sei bereits 20 Jahre alt; der Graf heisst Francesco conte di Lodrone.

Canto III: Giulia, die den Grafen heirathen soll, geht zum Frate, um sich von diesem Rath und Beistand zu holen. Darin weicht die Verfasserin im Folgenden von Luigi ab, dass bei ihr Romeo sie mit bei ihrem Erwachen in der Gruft erwarten soll, während bei Luigi der Mönch allein sie abholen wollte. Dieselbe Aenderung findet sich später bei Bandello, der das Gedicht ge-

kannt zu haben scheint. Ganz eng folgt Clitia dem Luigi in den Strophen, welche schildern, wie Giulia den Schlaftrunk zu sich nahm. Auch bei ihr spricht sie die geheimnissvollen Worte, die von zwei anwesenden Frauen, einer Tante und der Amme, gehört, aber nicht verstanden werden. Giulia stirbt hier ebenfalls auf dem Landgut und wird von da nach Verona gebracht; der mit der Nachricht an Romeo abgesandte Mönch trifft diesen, wie bei Luigi, nicht zu Haus.

Canto IV, et ultimo: Romeo eilt an ihr Grab und trinkt das Gift; als Giulia erwacht, glaubt sie, der Mönch umarme sie und tadelt ihn wie bei Luigi; namentlich stimmt die Beschreibung der Todesart der Giulia bei beiden genau überein: e tutta in se *tien* l'anima *raccolta;* bei Luigi: *raccolto* asse il fiato et alquanto tenutolo. Mit dem Tode der Giulia bricht das Gedicht scheinbar unvollendet ab; wenigstens ist von dem, was Luigi noch bringt, hier nicht die Rede.

Dem Gedichte folgen Rime d'Ardeo in morte di Clicia sua (hier wird der Name mit einem *c* geschrieben), gleichfalls in Ottava rima, und endlich folgt eine Canzone auf den Tod der Clitia. Die Sprache des Gedichts ist geziert und weit von der naiven Einfachheit des Luigi da Porto entfernt, aber in der Erzählung und Anordnung der Thatsachen folgt ihm die Verfasserin so eng, dass kein Zweifel darüber herrschen kann, wer ihr als Vorbild gedient hat. An Luigi da Porto schliessen sich überhaupt alle Bearbeitungen des Stoffes in Italien, die uns bekannt sind, genau an.[1])

Aber recht eigentlich in die europäische Literatur eingeführt ward die Sage erst durch die Bearbeitung des berühmten italienischen Novellendichters Bandello, dessen Novelle sich bei Simrock c. l. in deutscher Uebersetzung findet. Nachdem Bandello einen Theil seiner Novellen zu Mailand geschrieben hatte, zog er sich, der beständigen Umwälzungen in jenem Staate müde, 1534 auf ein Dorf bei Agen in Frankreich zurück (cf. Dunlop c. l. p. 453); 1550 ward er Bischof von Agen, wo er im Jahre 1562 starb. Seine Novellen erschienen zuerst 1554 zu Lucca in drei Theilen, ein vierter folgte 1573 nach. Mir liegt eine Ausgabe, die zu Mailand 1560 erschien, vor. Der Titel des 2. Bandes, dessen

---

[1]) In dem Gedicht der Clitia wird übrigens zuerst der Umstand erwähnt, dass die Mutter Tibalt's Tod für die Ursache des Grams der Tochter hält.

1. Novelle die unsrige ist, lautet: Il secondo volume delle novelle del Bandello, nuovamente ristampato, e con diligenza corretto. Con una aggiunta d'alcuni sensi morali dal Signor Ascanio Centorio de gli Hortensii à ciascuna novella fatti. Der Titel der Novelle selbst lautet: La sfortunata morte di due infelicissimi amanti, che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti. Hier lautet die Geschichte wie folgt: Zur Zeit der Signori dalla Scala lebten in Verona zwei berühmte adlige Familien, die Montecchi und Capelletti, in Feindschaft. Der Zwist zwischen beiden hatte schon viele Opfer gefordert. Als Bartolomeo dalla Scala regierte, versuchte dieser, den alten Streit zu schlichten, aber vergeblich. Da gab einst Antonio Capelletto, das Haupt seiner Partei, einen Maskenball, zu dem er viele edle Herren und Damen lud. Dorthin ging auch mit mehreren Freunden Romeo Montecchio, ein Jüngling von 20—21 Jahren, der schönste aller jungen Männer Verona's. Er liebte damals seit zwei Jahren ein Mädchen, das alle seine Liebesbewerbungen kalt von sich wies. Um seinen Liebesgram zu vergessen, hatte er schon Verona auf 1—2 Jahre verlassen wollen. Aber die Liebe liess ihn seinen Plan nicht ausführen. Ein älterer Jugendfreund warnt ihn, seine Jugendzeit doch nicht so nutzlos hinschwinden zu lassen wie der Schnee vor der Sonne vergehe. Er solle alle Festlichkeiten der Stadt besuchen und auch anderen schönen Mädchen seine Blicke zuwenden. Indem Romeo dem Rathe desselben folgte, ging er auf den bereits erwähnten Maskenball. Alle und namentlich die Damen bewunderten Romeo's Kühnheit, auf dem Feste der Feinde zu erscheinen. Diese aber liessen ihn gewähren, da er noch jung war. Als er dem Tanz zuschaute, fiel ihm ein Mädchen auf, das ihm schöner schien als alle andern; ihr Name war ihm unbekannt. Giulietta (so hiess die Schöne), die Tochter des Festgebers, kennt den Romeo gleichfalls nicht. Sie folgen einander mit den Blicken und geben sich ihre Liebe zu erkennen. Endlich nimmt Romeo an der Seite des Mädchens Platz, zu dessen andrer Hand ein gewisser Marcuccio il guercio sass, der seiner Liebenswürdigkeit wegen überall gern gesehen war. Dieser hatte stets eiskalte Hände. Giulietta, die zu ihrer Linken den Romeo und zu ihrer Rechten den Marcuccio hatte, flüstert ersterem zu: Benedetta sia la venuta vostra à lato à me, und drückt ihm liebevoll die Hand. 'Wundre dich nicht, dass ich deine Anwesenheit segne. Marcuccio hat mit

seiner Hand mich schon fast zu Eis gefrieren lassen, während du mich mit deiner Hand erwärmst.' Romeo schätzt sich glücklich, ihr diesen Dienst zu erweisen und erwidert, mit ihren Augen habe sie ihn schon ganz in Brand gesteckt. Als am Ende des Fackeltanzes, während dessen sie zusammengewesen, Giulietta hinweggeht, folgt ihr Romeo mit den Blicken und erfährt von einem seiner Gefährten, wer sie ist. Neugierig erkundigt sich auch Giulietta bei einer vecchia, che nodrita l'havea, als die Gäste das Haus verlassen, nach dem Namen dieses und jenes und endlich auch nach dem Romeo's, der die Maske in der Hand eben die Strasse betritt. Als sie hört, dass er ein Montecchio sei, erschrickt sie, verheimlicht aber ihre Liebe und Besorgniss. In der Nacht kann sie vor bangen Bedenken nicht schlafen; sie hofft aber, dass durch ihre Vereinigung mit Romeo der alte Zwist der Familien beigelegt werden würde. Täglich sah nun Romeo seine neue Geliebte, an deren Haus er vorüberging; auch Nachts schlich er sich unter das Fenster ihres Zimmers. Da öffnete sie in einer Nacht das Fenster, bemerkte ihn im Mondenschein und rief seinen Namen: 'Romeo, was beginnst du hier zu dieser Stunde so allein? Wenn man dich hier entdeckte, so wäre es dein sichrer Tod.' Er bittet sie, ihm Zutritt zu ihrem Zimmer zu gewähren. Sie erwidert, hege er böse Absichten gegen sie, so würde er seinen Zweck nicht erreichen, doch wolle sie gern seine Gattin werden. Er möge sich an ihren Beichtvater Frate Lorenzo da Reggio wenden. Dieser Mönch war dell' ordine dei minori, bewandert in allen Wissenschaften und auch in den Zauberkünsten. Romeo selbst sowie sein Vater ehrten und liebten den frommen Mönch. Bei Tagesanbruch ging Romeo à san Francesco zu diesem und erzählte ihm von ihrem Vorhaben. Er giebt seine Zustimmung, indem auch er hofft, durch diese Heirath die beiden Häuser auszusöhnen und die Gunst des Fürsten zu gewinnen. Giulietta vertraut ihr Geheimniss der Alten an, die mit ihr in einem Zimmer schlief. Diese trägt dem Romeo einen Brief zu, in welchem Giulietta den Geliebten auffordert, in der fünften Stunde der Nacht unter ihr Fenster zu kommen und eine Strickleiter mitzubringen. Sein treuer Diener Pietro beschafft eine solche, und mit Hülfe derselben steigt Romeo in Giulietta's Gemach. Hier verabreden sie, dass sie am Freitag zur Beichte gehen wolle, dann solle Lorenzo sie trauen. Der Verabredung gemäss geht sie mit ihrer Mutter, Frau Gio-

vanna, à san Francesco, wo Romeo bereits, von Lorenzo verborgen, harrte. In der Zelle des Mönchs werden sie getraut. Am Abend treffen sie sich in Giulietta's Garten und feiern die Hochzeit. So kamen sie wiederholt zusammen. Da geriethen einst zur Osterzeit die Montecchi und Capelletti in der Nähe der porta dei borsari an einander. Der Anführer der letzteren war Tebaldo, primo cugino di Giulietta, ein stolzer Mann, der die Seinigen zum Kampfe anfeuerte. Romeo, der mit einigen Freunden des Weges kam, forderte seine Begleiter auf, die Kämpfenden zu trennen. Sobald Tebaldo ihn bemerkt, stürzt er wüthend auf ihn zu und wird von Romeo durchbohrt. Der Gerichtshof erscheint. Romeo flieht à san Francesco und verbirgt sich bei Lorenzo. Signor Bartolomeo, vor dem beide Parteien ihre Sache vortragen, verbannt Romeo, da durch Zeugen erwiesen wird, dass er unschuldig von Tebaldo herausgefordert ward. Giulietta ist tief betrübt, nicht sowohl über den Tod des Verwandten, als darüber, dass nun alle Hoffnung auf eine offene Vereinigung mit Romeo geschwunden ist. Sie bittet ihn brieflich, sie doch mit in die Verbannung zu nehmen, und als er sie Nachts im Garten trifft, um ihr Lebewohl zu sagen, wiederholt sie ihre Bitte; sie wolle ihm als Diener folgen. Er tröstet sie mit der Hoffnung, dass seine Verbannung bald werde aufgehoben werden, dann würden sich die zwei Familien aussöhnen. Beim Anbruch der Morgenröthe trennen sie sich. Romeo verlässt als Handelsmann verkleidet Verona und geht nach Mantua. Giulietta, untröstlich in ihren Klagen, schwindet vor Gram und Sehnsucht dahin; die Mutter glaubt, sie gräme sich, dass sie allein ledig, während alle ihre Freundinnen verheirathet seien, und theilt diese Vermuthung ihrem Gemahl mit. Giulietta sage, sie wisse den Grund ihrer Traurigkeit selbst nicht; sie aber hoffe, ihn ausfindig gemacht zu haben und bitte ihn, für sie einen Gemahl zu wählen, da sie bereits 18 Jahre alt werde. Damals lebte in Verona ein Graf Paris di Lodrone, ein sehr schöner und reicher Jüngling von 24—25 Jahren; den erwählt der Vater zu ihrem zukünftigen Gemahl. Als sich aber Giulietta weigert, ihn zu heirathen, ergrimmt er und schlägt sie fast. In 3—4 Tagen müsse sie mit ihm nach Villafranca gehen, wo Graf Paris sie erwarte. Giulietta benachrichtigt Romeo vermittelst des Mönchs von Allem, und er verspricht ihr, sie binnen Kurzem nach Mantua holen zu wollen. Inzwischen sieht sie Graf Paris in Villafranca, und ver-

abredet mit ihrem Vater, dass Mitte September die Hochzeit sein solle. Lorenzo aber sagt sie, sie wolle den Lodrone nicht, der ihr ein ladrone ed assassino scheine. Sie will nach Mantua fliehen. Lorenzo widerräth ihr dies; ihr Vater würde Boten nachsenden und sie zurückholen lassen, noch ehe sie Mantua erreicht habe. Er giebt ihr ein Pulver, das, in Wasser aufgelöst und getrunken, sie auf 40 Stunden scheintodt machen würde. Sie werde dann begraben und von Romeo, den er benachrichtigen wolle, bei ihrem Erwachen aus dem Gewölbe abgeholt werden. Heiter kehrt sie zu ihren Eltern zurück. Der Tag der Hochzeit naht heran. Da nimmt sie in der Nacht zuvor das Pulver, nachdem schreckliche Träume von Leichen, dem erschlagenen Tebaldo, Schlangen und Würmern sie fast von ihrem Vorhaben abgeschreckt hätten. Als die Alte sie am Morgen wecken will, findet sie sie todt. Das ganze Haus füllt sich mit Wehklagen, die ganze Stadt trauert. Lorenzo theilt in einem Briefe Romeo Alles mit und fordert ihn auf, den folgenden Tag nach Verona zu kommen. Mit diesem Briefe eilt ein vertrauter Frate nach Mantua und steigt zunächst im Kloster des heiligen Francesco ab. Dort war zufällig ein Mönch an der Pest gestorben. Das Kloster wird geschlossen, und so kann der Mönch seinen Brief nicht abliefern. Inzwischen wird Giulietta feierlich im Familiengewölbe bei San Francesco beigesetzt, und Pietro eilt, seinem Herrn die traurige Kunde zu überbringen. Romeo ward, als er die Nachricht von dem Tode der Geliebten hörte, nur mit Mühe von seinem treuen Diener abgehalten, sich selbst zu erstechen. Er sendet Pietro nach Verona vorauf, um Brecheisen zum Oeffnen des Grabgewölbes zu beschaffen, schreibt einen Brief an seinen Vater, in welchem er ihm Alles auseinandersetzt, steckt ein Fläschchen Gift zu sich und eilt als Deutscher verkleidet nach Verona. Nachdem er das Grab geöffnet, umarmt er Giulietta, dann trinkt er das Gift, das ihm in Mantua jener Spoletiner gegeben, der Schlangen in seinem Laden gehabt habe, übergiebt Pietro einen Brief an seinen Vater, und indem er den Tod erwartet, küsst er Giulietta. Diese kehrt eben in das Leben zurück, und indem sie meint, Lorenzo küsse sie, tadelt sie ihn, dass er so die Treue breche. Sie öffnet die Augen und erkennt Romeo; als dieser sieht, dass sie nur scheintodt gewesen, ergreift ihn unendlicher Schmerz, da er nur noch eine halbe Stunde zu leben hat. Indem er Tebaldo's Leichnam sieht, ruft er ihm zu, nun wisse er ja, dass er

ihn nicht habe beleidigen wollen, und bittet ihn nochmals um Verzeihung. Wenn er Rache wünsche, so habe er sie jetzt in vollem Masse erhalten. Im Tode würden sie nun in Einem Grabe vereint liegen, die sich im Leben bekämpft hätten. Er bittet Giulietta, die mit ihm sterben will, am Leben zu bleiben. Da kommt Lorenzo, von einem getreuen Mönche begleitet, um Giulietta abzuholen, sieht Pietro und eilt, Unglück ahnend, zum Grabgewölbe. Giulietta empfängt ihn mit Vorwürfen, dass er den Brief nicht abgesandt habe, während er ihn doch durch Frate Anselmo abgeschickt hat. Romeo bittet ihn, sich Giulietta's anzunehmen und verscheidet. Aber obgleich Lorenzo sie auffordert, mit ihm zu gehen und in einem Kloster ihr Leben zu beschliessen, beharrt sie bei ihrem Entschluss, Romeo in den Tod nachzufolgen, da er sie gewiss im Jenseits erwarte, und ihr ohne den Geliebten das Leben freudlos sei. Sie legt Romeo's Leichnam auf ihren Schooss und stirbt. Während die zwei Mönche und Pietro sie ins Leben zurückzurufen versuchen, kommt die Wache, welche im Vorbeigehen das Licht im Gewölbe bemerkt hat, und ergreift sie. Man führt sie vor den Fürsten, der ihnen verzeiht. Die Liebenden werden unter allgemeiner Theilnahme in der Gruft bestattet, die zwei feindlichen Familien versöhnen sich, wenn gleich ihre Eintracht nicht von langer Dauer ist. Romeo's Vater befolgt genau den letzten Willen des Sohnes, wie er ihn aus dem ihm überbrachten Briefe kennen lernte. —

Es kann kein Zweifel obwalten, dass Bandello den Stoff von Luigi da Porto entlehnt hat, dessen Gedanken er zuweilen fast wörtlich herübernimmt; so die Worte Giulietta's: benedetta sia la venuta vostra etc.; dann die: Romeo, che fate voi qui à quest' hora cosi solo? Bei Beiden werden Romeo und Julia in dem tempo della quadragesima vermählt, ebenso bestimmen Beide das Alter Giulietta's wörtlich übereinstimmend: à questa santa Eufemia compirà i dieciotto anni; bei Beiden sagt Giulietta, sie wünsche keinen Gemahl, sie wolle nur sterben. Als Romeo die Giulietta küsst, ruft sie erwachend, bei Luigi: a questa modo, frate, serbate la fede a Romeo? bei Bandello: Ahi padre frate Lorenzo, e questa la fede che Romeo haveva in voi? und so öfters.

Aber während Bandello da Porto in allen Hauptpunkten der Erzählung aufs Engste folgt, ändert er vielerlei Nebensächliches zum Vortheil der Novelle; vieles Unwahrscheinliche dichtet er um

und rundet somit die Erzählung immer mehr ab. Den Faden der Geschichte selbst aber spinnt er weiter aus; die bei Luigi noch ziemlich nackte Novelle umkleidet er mit vielerlei Zierrath; namentlich liebt er es, pathetische Reden, zu denen der Stoff ja reichlich Veranlassung giebt, einzufügen und lange Monologe und philosophische Betrachtungen einzuschalten, während da Porto die kurzen Zwiegespräche vorzog.

Da die Nachfolger Bandello, nicht da Porto gefolgt sind, lohnt es der Mühe aufzuzählen, was die Romeo- und Julia-Sage ihm Neues dankt. Zunächst führt er das Verhältniss Romeo's zu seiner ersten Geliebten, das bei da Porto nur *ganz* kurz angedeutet ist, weiter aus. Bei ihm erscheint zuerst der ältere Freund, der Romeo in pomphafter Rede ermahnt, seine schöne Jugendzeit nicht an eine Undankbare zu verschwenden. Während da Porto ganz schlicht die Thatsachen erzählt, gestaltet Bandello Vieles künstlicher. So kennen sich bei Luigi die beiden Liebenden von vornherein, bei Bandello nehmen sie die Liebesgluth in sich auf, ohne sich zu kennen; Andere müssen ihnen erst die Namen des resp. der Geliebten sagen. Die Strickleiter, mit Hülfe deren Romeo in das Zimmer Giulietta's steigt, ist gleichfalls Bandello's Erfindung; ebenso findet sich bei Luigi kein Wort von der Trauer um den erschlagenen Tebaldo; bei ihm trennen sich die Geliebten beim Mönch, bei Bandello und den Nachfolgern im Haus der Giulietta. Bandello führt zuerst den Streit, in welchem Tebaldo getödtet wird, weiter aus. Er dichtet die Vermittlungsversuche Romeo's und das Zwiegespräch zwischen ihm und Tebaldo hinzu. Dem Bandello verdanken wir auch die Figur der Amme, von der sich bei da Porto nichts findet; er benennt zuerst das Landgut Villafranca; er bringt zuerst den Zug, dass der zürnende Vater die ungehorsame Tochter schlagen will. Bei Luigi sieht der Graf Giulietta gar nicht lebend, während bei Bandello sie sich in Villafranca treffen. Der Name Paris ist Bandello's Erfindung; er fügt auch bestimmte Angaben hinzu; so, dass Paris 24—25 Jahre alt, dass die Hochzeit im September sein solle u. dergl. Bandello hat zuerst jene Monologe Giulietta's, bevor sie das Gift einnimmt. Bei Luigi fragt Lorenzo nur: ma dimmi, non temerai del corpo di Thebaldo tuo cugino che poco e, che ivi entro fue seppellito? (bei Bandello: dimmi figliuola, non haverai tu paura di tuo cugino Tebaldo che è cosi poco tempo che fu ucciso, e nell' arca,

ove posta sarai, giace?) Bei Luigi will Lorenzo Giulietta allein aus dem Gewölbe abholen, bei Bandello soll Romeo sie mit entführen. Während bei ersterem Giulietta das Pulver vor dem vermutheten Hochzeitstag auf dem Landgut in Gegenwart einer Dienerin zu sich nimmt, trinkt sie es bei Bandello vor ihrem wirklichen Hochzeitstage in Verona, senza che la vecchia se n'avvedesse. Bei Luigi stirbt sie auf dem Landgut, bei Bandello in Verona. Dieser macht ferner den Pietro zu Romeo's Diener; er erfindet zuerst, dass der Mönch den Brief nicht abliefern kann, weil das Kloster der Pest halber geschlossen wird; jedenfalls kam ihm die einfache Angabe Luigi's, dass er den Romeo wiederholt nicht zu Hause getroffen habe, zu unglaubwürdig vor. Auch hat Bandello nichts davon, dass Lorenzo gerade zu der Zeit, als Giulietta begraben ward, von Verona abwesend war: dergleichen erschien ihm zu unwahrscheinlich. Er deutet zuerst an, woher Romeo das Gift gehabt habe; bei ihm begleitet zuerst der Diener den Romeo zum Grabgewölbe; er dichtet die Anrede Romeo's an den Leichnam Tebaldo's hinzu. Luigi erwähnt nicht, dass man dem Mönch verziehen habe, was allerdings auch Bandello nur ganz kurz andeutet: fu perdonato à i frati ed à Pietro. Bandello erwähnt nichts von einem Denkmal, das den Liebenden errichtet worden. Er liebt es ein wenig Gelehrsamkeit anzubringen; während Luigi ganz kurz sagt, kein Arzt könne die scheintodte Giulietta von einer wirklich Todten unterscheiden, sagt Bandello, selbst wenn Galeno, Hippocrate, Messue, Avicenna sie sähen, würden sie dieselbe für todt halten.

Indem so Bandello das Unwahrscheinliche der Erzählung, wie er sie bei Luigi vorfand, umändert und dem schlichten Bilde des Vorgängers viele neue charakteristische und gut erfundene Züge hinzufügt, giebt er der Sage im Grossen und Ganzen diejenige Gestalt, in der sie von den Nachahmern getreu copirt worden ist.

Gleich vielen anderen italienischen Novellen fand auch die unsrige bald ihren Weg in das benachbarte Frankreich. Die Novellen Bandello's wurden von zwei Franzosen Boaistuau und Belleforest bearbeitet und übersetzt, und unter der Zahl der so nach Frankreich herübergenommenen Geschichten befindet sich auch die von Romeo und Julia. Aber schon vorher ward sie in Frankreich in der Widmung zu einer französischen Uebersetzung von Boccaccio's Philocopo von Adrian Sevin erzählt. Da diese 1542 veröffentlicht ward (das Privilegium, das Buch zu verlegen, stammt bereits aus

dem Jahre 1541), die erste Ausgabe Bandello's aber erst von 1554 datirt, so muss ein älterer Autor die Quelle gewesen sein. Auch Sevin erzählt die Geschichte als eine wahre Begebenheit: une moderne novelle advenue puisnaguieres en ma presence et au sceu de plusieurs. Nach Daniel (*New Shakspere Society, Series III, Part I*) lautet die Erzählung wie folgt: In einer Stadt Morea's, Courron, lebten zwei Edelleute, Karilio Humdrum und Malchipo. Ersterer hatte zwei Kinder. einen Sohn Bruhachin, und eine Tochter Burglipha; letzterer hatte nur einen Sohn Halquadrich. Die Väter starben plötzlich an der Pest und hinterliessen die Kinder ihren Frauen Kalzandra und Harriaquach. Da verlieben sich Halquadrich und Burglipha in einander. Der Bruder dieser ist aber gegen ihre Verbindung. Es entsteht ein Streit, in welchem Bruhachin von Halquadrich erschlagen wird. Dieser flieht. Seine Geliebte verzeiht ihm brieflich; sie geht zu einem alten Priester und erklärt, dass sie sich tödten würde, wenn er ihr nicht beistehe. Er giebt ihr ein Pulver, das sie 24 Stunden scheintodt machen werde. Er wolle sie dann aus dem Grabe holen und dem Geliebten zuführen. Sie trinkt den Trank und wird für todt gehalten. Da eilt der Diener Halquadrich's, Bostruch, seinem Herrn die traurige Kunde zu überbringen. Dieser lässt sich von einem Apotheker Gift geben und isst es am Grabe der Geliebten. Sie erwacht und lässt sich von ihm die andere Hälfte des Giftes geben. So sterben sie zugleich und werden in einem Grabmal beigesetzt.

Dies ist offenbar die Sage von Romeo und Julia mit veränderter Scene. Ob der Franzose diese Veränderung selbst vorgenommen, oder ob er darin einer andern uns unbekannten Quelle der Sage gefolgt ist, kann ich nicht bestimmen.

Dunlop giebt an, dass die Novellen Belleforest's zu Lyon 1564 veröffentlicht seien. Mir liegt eine ältere Ausgabe derselben aus Paris 1561 vor. In dieser sind die von Boaistuau übersetzten Novellen streng von denen Belleforest's gesondert. Der Titel des Werkes heisst: Histoires Tragiques extraictes des œuvres Italiennes de Bandel, et mises en nostre langue Françoise, par Pierre Boaistuau, surnommé Launay, natif de Bretaigne. Paris 1561.

Das Privilege du roy für den Buchhändler Sertenas, libraire en l'université de Paris, dieses Buch drucken und verkaufen zu dürfen, datirt bereits vom 17. Januar 1558. Es sind im Ganzen sechs Erzählungen. Das Werk des François de Belleforest, das

den Titel hat: Continuation des histoires tragiques, extraites de l'Italien de Bandel, mises en langue Françoise par François de Belleforest Commingeois, stammt aus dem Jahre 1559 (Paris) und enthält zwölf Erzählungen. Ein gewisser Gabriel de Lyuene, der Belleforest in einer Ode besungen hat, ist als Franzose bescheiden genug, zu behaupten, dass Bandello nur durch Belleforest fortlebe:

Ainsi par toy Bandel vivra;

und ein andrer, Berard de Girard, singt:

Un Bandel Millannois *d'un gros Lombard* langage
A fait de tout cecy, un grand chaos d'ouvrage:
De ce chaos confus Launay premierement
En a tiré le sens, et le nom seulement,
Et t'a fait cy devant voir, combien se descœuvre
Son rare, et bon esprit en un si parfaict œuvre.
Nostre Belle-Forest, tant heureusement nay,
A suyvi en cecy, les pas de son Launay: etc.

In dem Advertissement au lecteur sagt Boaistuau, dass er die Arbeit mit Hülfe des Belleforest angefertigt; in Bezug auf seine Uebersetzung selbst sagt er in demselben Advertissement: 'Te priant au reste, ne trouver mauvais, si je ne me suis assubiecty au stile de Bandel: car sa phrase m'a semblé tant rude, ses termes impropres, ses propos tant mal liez, et ses sentences tant maigres, que j'ay eu plus cher la refondre tout de neuf et la remettre en nouvelle forme, que me rendre si superstitieux imitateur: n'ayant seulement prins de luy que le subject de l'histoire, comme tu pourras aisément descouvrir, si tu es curieux de conferer mon stile avec le sien.' Nach unserer Ansicht hat Boaistuau weder den Stil noch die Geschichte durch seine Umänderungen verbessert, sondern beides verschlechtert; dies haben die Franzosen selbst zugestanden. Daniel (c. l.) citirt das Urtheil eines Franzosen, das Brunet in seinem Manuel du Libraire anführt: 'Voici le jugement que porte de cette traduction l'abbé de Saint-Leger, dans une de ses notes sur Du Verdier: Belleforest a gaté le Bandel par les additions et les changements qu'il a fait à ses nouvelles italiennes; aussi la traduction française est-elle très ennuyeuse et très dégoûtante, tandisque l'original italien est fort agréable à lire.'

Die Geschichte von Romeo und Julia ist die dritte der Sammlung. In dem vorausgeschickten Sommaire erinnert er den Leser, der sich etwa darüber wundern könnte, dass Jemand vor Traurig-

keit stirbt, an ähnliche Erzählungen bei Plinius, Valerius, Plutarch u. A., und versichert ein für alle Mal, dass er keine 'histoire fabuleuse' erzähle. Die Ueberschrift lautet: Histoire troisiesme, de deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse.

Um festzustellen, was Boaistuau Neues hinzugefügt, und wie er den Bandello benutzt hat, müssen wir Beide sorgfältig mit einander vergleichen.

Boaistuau fängt mit einer Lobpreisung Verona's an; dann versichert er nochmals, dass die Geschichte, die er erzählt, très-veritable sei; 'et en est encores pour le jour d'huy la memoire si recente à Véronne, qu'à peine en sont essuyez les yeux de ceux, qui ont veu ce piteux spectacle.' Die Namen hat er alle verändert. Zur Zeit, als Seigneur Barthelemy de l'Escale Herr von Verona war, lebten in der Stadt zwei berühmte Geschlechter, die Montesche's und Cappellett's, in Zwist. Rhomeo Montesche, der 20—21 Jahr alt war, le plus beau et mieux accomply gentilhomme, qui fust en toute la jeunesse de Veronne (Bandello: il più bello e cortese di tutta la gioventù di Verona), war in ein Mädchen verliebt, das ihn kalt verachtet; er will Verona verlassen, um sie zu vergessen; aber seine Liebe zu ihr hält ihn zurück. Il se fondait peu à peu, comme la neige au soleil (B. come neve al sole). Ein älterer Freund räth ihm, von dieser Liebe, die seiner unwürdig sei, abzulassen. Er, der einzige Sohn seines Hauses, müsse sich auszeichnen. Da gab zur Weihnachtszeit Anthoine Capellet (später nennt er ihn auch Antonio) einen Maskenball, auf dem auch Rhomeo (mit und ohne *h*) mit einigen jungen Freunden erschien, um sich die anderen schönen Jungfrauen Verona's anzusehn. Er wird erkannt, allein trotzdem wird ihm seiner Jugend wegen gewillfahrt. Hier sehen sich Rhomeo und Juliette zum ersten Mal, ohne sich zu kennen, und verlieben sich in einander. Beim 'bal de la torche' weiss Rhomeo es so einzurichten, dass er neben ihr zu sitzen kommt, während auf der andern Seite Marcuccio Platz genommen, courtisan fort aimé de tous, lequel à cause de ses facecies et gentillesses estoit bien receu en toutes compagnies. (B. ch'era huomo di corte molto piacevole, e generalmente molto ben veduto per i suoi molti festevoli, e per le piacevolezza ch'egli sapeva fare). Dieser hatte stets kalte Hände. Julietta sagt zu Rhomeo, der ihre linke Hand ergriffen hat: benoiste soit l'heure de vostre venuë à mon costé (B. benedetta sia la venuta vostra à lato à

me), und sie gestehen einander ihre Liebe. Als sie am Ende des Festes sich erkundigen, wie die resp. der Geliebte heisst, und sie den Namen des Erbfeindes hören, sind sie untröstlich. Julietta hegt Zweifel, ob der Jüngling sie aufrichtig liebe, oder sie nur bethören wolle; aber bald ist sie von der Aufrichtigkeit seiner Liebe überzeugt und hofft, dass ihre Verbindung die zwei feindlichen Familien aussöhnen werde. Sie sehen sich im Garten und Rhomeo beschliesst zu Frere Laurens, de l'ordre des freres mineurs, à sainct François, zu gehn, dass er sie traue. Juliette verräth ihr Geheimniss ihrer Amme, die mit ihr in einem Zimmer schläft; durch diese lässt Rhomeo Juliette sagen, sie solle nächsten Sonnabend zu Laurens zur Beichte kommen; dort sollten sie verbunden werden. Bis hierher schliesst sich Boaistuau, trotzdem er in der Einleitung das Gegentheil versichert, aufs Engste an Bandello an, den er oft genug wörtlich übersetzt; an einigen Stellen fügt er allerdings lange Monologe und phrasenhafte Reden ein. So spricht Giulietta, als Romeo ihr zuerst seine Liebe gesteht, sehr taktvoll nur die Worte: Oimè, che posso io dirvi, se non ch'io sono assai più vostra che mia? Boaistuau legt ihr eine längere Rede voll bombastischer Phrasen in den Mund.

Im Folgenden hat Boaistuau auch den Gang der Erzählung mehrfach umgeändert. Juliette kommt mit der Amme und einer Dienerin und wird, während diese die Messe hören, Rhomeo angetraut; so fällt bei Boaistuau die zweite Zusammenkunft in Giulietta's Zimmer vor der Hochzeit weg. Rhomeo's Diener Pierre besorgt eine Strickleiter, die 'au soir sur les cinq heures' (alle cinque hore della notte: B.) von der Amme abgeholt wird. Die Liebenden können die Zeit der Zusammenkunft nicht erwarten (chacune minute d'heure leur duroit mille ans: parendole un' hora mill' anni: B.); Rhomeo steigt in Juliette's Zimmer; lange umarmen sie sich und stehen sprachlos da, sans qu'elle eust pouvoir de luy dire un seul mot (che nulla dir poteva); und nachdem Rhomeo eine lange Rede voll Phrasen gehalten, ermahnt die Amme sie, die Zeit nicht unbenutzt vorübergehen zu lassen: voylà un camp, que je vous ay dressé, prenez vos armes et en jouëz desormais la vengeance (bei Bandello spielt diese Scene im Garten). So kamen sie ein bis zwei Monate lang ungestört zusammen. Da stiessen zur Osterzeit einige Capellets, an der Spitze Thibault, cousin germain de Juliette (primo cugino di Giulietta) mit Mon-

tesches aupres la porte de Boursari zusammen, und Rhomeo, der von Thibault heftig angegriffen wird, tödtet denselben und flieht zu Laurens. Er wird verbannt. Als Juliette dies erfährt, bricht sie in die heftigsten Vorwürfe gegen Rhomeo aus, von denen bei Bandello gar nichts erwähnt wird. Dort sendet im Gegentheil Giulietta sofort die Amme mit einem Brief an Romeo und bittet ihn, sie mit in die Verbannung zu nehmen. Auch klagt sie gar nicht um Tebaldo. Bandello sagt vielmehr ausdrücklich: piangendo non la morte del cugino, ma della perduta speranza del parentado. Bald aber macht sie sich selbst Vorwürfe, dass sie Rhomeo habe tadeln können. Sie verfällt in einen todähnlichen Schlaf, aus dem sie von der Amme aufgeweckt wird. Um Juliette zu trösten, eilt diese zu Laurens und bringt von Rhomeo die Nachricht, dass er Abends zu ihr kommen werde. Beim Abschied bittet Juliette Rhomeo, ihm als Diener folgen zu dürfen. Er aber hofft, in 3—4 Monaten zurückgerufen zu werden. So scheiden sie mit langen pomphaften Reden, während Bandello taktvoller ihnen nur wenig Worte in den Mund legt. Als Kaufmann verkleidet verlässt Rhomeo Verona und geht nach Mantua. Da Juliette's Kummer die Aufmerksamkeit der Mutter erregt, und diese sie ermahnt, aufzuhören, um den Erschlagenen zu weinen, antwortet sie: Madame, il y a long temps, que les dernieres larmes de Thibault sont gettées et croy que la source en est si bien tarye qu'il n'en renaistra plus d'autres. Dies ist frei von Boaistuau erfunden; bei Bandello sagt Giulietta nur: che non sa che cosa s'habbia. Obgleich sie noch nicht 18 Jahre alt sei, will Antonio ihr einen Gemahl aussuchen, und seine Wahl fällt auf Paris, comte de Lodronne. Juliette weigert sich zu heirathen und wird von dem erzürnten Vater, trotzdem sie vor ihm auf die Kniee fällt, fast geschlagen. Am Mittwoch müsse sie nach seinem Schlosse Villefranche, wo sie dem Grafen ihre Zustimmung geben solle. Die Hochzeit werde am 10. September stattfinden. Sie eilt zu Laurens, der ihr ein Fläschchen mit einem Pulver giebt, das sie auf 40 Stunden scheintodt machen werde. Boaistuau erzählt hier nichts von dem Zusammentreffen des Paris mit Juliette in Villafranca; wohl aber weiss Juliette, die sich nun mit Allem einverstanden stellt, das Herz des Paris zu gewinnen. Am Abend vor der Hochzeit bittet sie die Amme, sie in ihrem Zimmer allein schlafen zu lassen, da sie zu beten habe. Bei Bandello hatte die Amme das Zimmer nicht verlassen; es heisst

dort nur, sie trank das Gift, senza che la vecchia se n'avvedesse, und ausdrücklich wird erwähnt la vecchia che seco dormiva. Da regen sich Zweifel in Juliette: Wie, wenn das Pulver nicht wirkte? wenn sie zu früh erwachte und allein unter den Gebeinen der Todten daliegen müsste? In ihrer erhitzten Phantasie sieht sie den Leichnam Thibault's neben sich liegen. Schnell trinkt sie das Gift und liegt bald besinnungslos da. Die Amme findet sie am andern Morgen scheinbar todt (la pauvre femme chantoit aux sourds, la buona vecchia cantava à sordi: B.). Die ganze Stadt trauert. Laurens entsendet einen Bruder seines Klosters, Namens Anselme, mit einem Brief an Rhomeo, um diesen von dem Plan zu benachrichtigen. Der Bote darf wie bei Bandello das Kloster nicht wieder verlassen. Juliette wird 'au cymetiere de sainct François' in der Familiengruft der Capellets beigesetzt und Pierre eilt, Rhomeo hiervon zu benachrichtigen. In seiner Verzweiflung geht derselbe zu einem armen Apotheker und bewegt ihn durch 50 Ducaten, ihm Gift zu verkaufen. Am Grabmal trifft er sich mit seinem Diener, der vorausgeeilt war, um ein Brecheisen zu besorgen. Er sendet ihn hinweg und trinkt, nachdem er Juliette noch einmal gesehen, das Gift. Auch hier hat Boaistuau Einiges geändert: Rhomeo versucht nicht beim Empfang der Todesnachricht sich zu tödten; er trifft sich mit seinem Diener auf dem Kirchhof selbst, während bei Bandello er ihn erst von dessen Haus abholt. Ferner verheimlicht Rhomeo seinem Diener, dass er Gift bei sich führt und schickt ihn, ehe er es trinkt, hinweg; vor Allem aber dichtet Boaistuau die Figur des Apothekers hinzu, während bei Bandello Romeo angiebt, er habe das Gift von einem Spoletiner (ci diede in Mantova quello Spoletino che haveva quegli aspidi vivi ed altri serpenti). Da Rhomeo den Leichnam Thibault's sieht, redet er ihn an: welche grössere Genugthuung konntest du haben als die, dass ich nun neben dir liegen werde? So stirbt er. Da naht Laurens, der, weil er von Rhomeo keine Nachricht erhalten, Böses ahnt, und erfährt von Pierre, dass derselbe im Gewölbe sei. Er tritt hinzu und findet ihn todt neben Juliette liegen. Zu gleicher Zeit erwacht diese. Laurens beschwört sie mit ihm zu kommen; er wolle sie in ein Kloster bringen. Sie aber folgt ihm nicht, und da man Schritte nahen hört, fliehen Laurens und Pierre. Juliette nimmt Rhomeo's Dolch und ersticht sich. Die Wache, welche Necromanciers im Grabe vermuthet, eilt herzu und findet die zwei

Leichen und Laurens und Pierre, die sich auf dem Kirchhof versteckt hatten. Die ersteren werden feierlichst ausgestellt, die zwei Gefangenen aber öffentlich verhört. Wiederum benutzt Boaistuau die sich ihm darbietende Gelegenheit und lässt Laurens eine lange, feierliche Rede halten, in der er Alles aufklärt. Pierre, sowie ein Brief Rhomeo's an seinen Vater, bestätigen die Angaben des Mönchs völlig. Die Amme wird verbannt, weil sie die Ehe geheim gehalten; der Apotheker wird gehängt, Pierre und Laurens aber bleiben unbestraft. Dieser zieht sich in eine Einsiedelei zwei Meilen von Verona zurück, wo er noch fünf bis sechs Jahre lebte. Die zwei feindlichen Familien versöhnen sich; den beiden Liebenden aber wird ein Denkmal errichtet, welches heutigen Tages noch zu sehn ist.

Neben vielen unbedeutenden Veränderungen finden sich bei Boaistuau zwei von grösserem Belang; erstens hat er die Episode mit dem armen Apotheker hinzugefügt, die Shakespeare zu einer eigenen Scene erweiterte, und dann hat er den Schluss vollständig verändert: Juliette stirbt nicht mehr vor Schmerz, — das schien dem kritischen Franzosen doch zu unglaublich und abenteuerlich — sie ersticht sich; wie wir sahen, hatte vor ihm bereits Luigi Groto zu diesem Mittel seine Zuflucht genommen. Diesen Schluss haben die englischen Nachahmer sämmtlich herübergenommen. Trotz der Umänderung hat Boaistuau die Ueberschrift wörtlich nach Bandello übersetzt: dont l'un mourut de venin, l'autre de *tristesse,* und trotzdem sagt er in dem Sommaire, dass man ebenso gut plötzlich vor Schmerz wie vor Freude sterben könne.

Bald darauf ward unsere Sage aus Frankreich nach England verpflanzt und zwar in derselben Form, welche sie bei Boaistuau angenommen hatte. Zwei englische Bearbeitungen sind es, welche uns aus der Zeit vor dem Drama Shakespeare's vorliegen. Beide sind fast zu gleicher Zeit entstanden und beide haben sie, wie wir sehen werden, aus derselben Quelle geschöpft. Wir thun deshalb gut, sie nicht nur mit Boaistuau, — dieser war ihre Quelle — sondern auch unter einander zu vergleichen, um festzustellen, in welcher Weise sie die französische Novelle benutzt haben.

Die erste dieser beiden vorshakespeare'schen Bearbeitungen ist die von Arthur Brooke, oder Broke, von deren frühester Ausgabe nur noch zwei Exemplare vorhanden sind, eins in Oxford und eins in Cambridge (cf. Collier, *Shakespeare's Library,* II). Da letz-

teres die Prosaeinleitung *To the Reader* nicht enthält, so giebt es nur Ein vollständiges Exemplar, das der *Bodleian Library* gehört, und nach diesem hat Collier seinen Abdruck besorgt. Ganz neuerdings hat Daniel das Gedicht wieder veröffentlicht *(New Shakspere Society, Series III, Pt. I, 1875 London).* Das Gedicht ward von Richard Tottell 1562 gedruckt: *Imprinted at London in Flete strete within Temble barre, at the signe of the hand and starre, by Richard Tottill the XIX day of November, An. Do. 1562.* Eine zweite Ausgabe, von Tottell im Jahre 1582 besorgt, existirt nicht mehr; wieder abgedruckt ward das Gedicht von R. Robinson 1587. Wie alt Brooke 1562 war, wissen wir nicht. 1563 starb er, indem er auf der Fahrt nach Newhaven Schiffbruch erlitt. Unter den *'Epitaphes and Epigrammes'* des George Turberville von 1567 befindet sich eins *'On the death of Maister Arthur Brooke, drownde in passing to Newhaven'*; in demselben erwähnt Turberville *Romeus and Juliet* zum Beweis dafür, dass der Ertrunkene *for metre did excel.* Nur hieraus erfahren wir, dass das Gedicht von Arthur Brooke verfasst war; auf dem Titelblatt des Gedichts steht nur: *'and nowe in Englishe by Ar. Br.'* —

Der vollständige Titel heisst: *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet, written first in Italian by Bandell, and nowe in Englishe by Ar. Br. In ædibus Richardi Tottelli. Cum Priuilegio.* Dann kommt eine Ansprache *To the Reader* in Prosa, in der sich der Verfasser entschuldigt, dass er eine so gottlose Geschichte erzähle, die Geschichte zweier Liebender, die den Rath ihrer Freunde und Eltern verachten, sich mit abergläubischen Mönchen abgeben und Alles wagen, um ihren sinnlichen Gelüsten zu fröhnen. Ihr böses Ende soll den Leser vor ähnlicher Gottlosigkeit warnen.

Eine zweite gereimte Ansprache *To the Reader* sagt, dass dies das Erstlingswerk des Verfassers:

the eldest of them loe,
I offer to the stake; my youthfull woorke,
Which one reprochefull mouth might ouerthrowe.

Hierauf folgt ein gereimtes Argument, und endlich das Gedicht selbst: *Romeus and Juliet.* Es ist in Reimpaaren von 6- und 7füssigen Jamben verfasst (Zeilen von 12 und 14 Silben, z. B.:

There is beyonde the Alps, a towne of auncient fame,
Whose bright renoune yet shineth cleare, Verona men it name),

und hat etwa 3000 Verse. Eine Inhaltsangabe desselben findet

sich bei A. Schmidt im 4. Bande der Uebersetzung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Wir werden nur angeben, worin Brooke von Boaistuau abweicht. Zunächst bildet er die italienischen resp. französischen Namen in englische um. Sie heissen bei ihm: *Prince Escalus, Capelet (Capilet) and Montagew* (oder *Montague*), *Romeus, Juliet, Mercutio, Fryer Lawrence, Tibalt (Tybalt), Count Paris, Freetowne, Frier John* und *Peter.*

Indem Brooke den Inhalt des Sommaire übergeht, beginnt er die Erzählung mit dem Lobe Verona's. Durchweg giebt er seinem Gedicht einen gelehrten Anstrich. So beginnt er die eigentliche Geschichte p. 7 (ich citire nach Collier) mit einer Anrufung der Pallas und der Musen, und versichert hierauf, wie auch Paynter, nach Boaistuau (Sommaire):

No legend lye I tell, scarce yet theyr eyes be drye,
That did behold the grisly sight, with wet and weping eye.

Oft finden sich bei Paynter und Brooke in der Uebersetzung dieselben Worte; so: *retrancher ses affections amoureuses;* Br.: *cutte of thaffections of his love;* P.: *to cut of his amorous affections.* Romeo schmilzt vor Liebe dahin, comme la neige au soleil; Br.; *as snow against the sonne;* P.: *as the snow agaynst the sunne.* — Commença à le reprendre aigrement übersetzt Br.: *gan sharply him rebuke;* P.: *began sharply to rebuke him;* und so öfters. Brooke verziert die Erzählung mit vielen mythologischen Vergleichen; als Romeo Juliet zuerst sieht, findet er sie so schön, *which Theseus or Paris would have chosen to their rape:* p. 12; Romeo scheint der Juliet so viel schöner als die Andern *as Phœbus shining beames do passe the brightnes of a starre:* p. 13. Den verliebten Romeo vergleicht Brooke mit Tantalus: *the lot of Tantalus is Romeus like to thine:* p. 16. Als Juliet Bedenken hegt, ob Romeo's Liebe ernst gemeint sei, sagt sie:

What, was not Dido so, a crouned queene, defamd?
And eke, for such an heynous cryme, have men not Theseus blamd?
A thousand stories more, to teache me to beware,
In Boccacce and in Ovids bookes too playnely written are.

P. 18 sagt Juliet, sie wolle Romeo lieben, *till Attropos shall cut my fatall thread of lyfe.*

Ferner liebt es Brooke, allgemeine Sentenzen einzufügen, so: *the proverbe saith, unminded oft are they that are unseene:* p. 12;

The weaker aye unto the strong of force must yeld, at length: p. 13; und unzählige andere Sinnsprüche.

Wichtiger als über dergleichen Zierrath, den Brooke seinem Gedicht hinzugefügt hat, zu berichten ist es, genau die kleinen Züge anzugeben, welche Brooke selbstständig hinzugedichtet hat. Wir werden sehen, dass Shakespeare dieselben fast alle in seinem Drama benutzt und weiter ausgeführt hat. Zunächst fügt Brooke bei der Schilderung des Maskenballes hinzu, dass der alte Capelet die Namen der Einzuladenden selbst aufgeschrieben habe:

But Capilet himselfe hath byd unto his feast,
Or by his name in paper sent, appoynted as a geast.

Dies hat vor ihm Keiner; Shakespeare benutzt es aber in der Scene I, 2. P. 20 heisst es bei dem Zusammentreffen der Juliet mit Romeo, als dieser ihr seine Liebe erklärt hat:

And thereupon he sware an othe;

davon haben Paynter und Boaistuau nichts, wohl aber Shakespeare. P. 23 fügt Brooke hinzu, dass Juliet die Amme durch Geld für sich zu gewinnen wusste:

Not easely she made the froward nurce to bowe,
But wonne at length with promest hyre etc.

So bildet Brooke den Charakter der Amme, die vor ihm völlig als Nebenfigur in dem Hintergrund stand, durch einzelne kleine Züge weiter aus, und auch hierin ist ihm Shakespeare bis in die kleinsten Details hinein gefolgt. Als (p. 24) die Amme zu Romeo kommt, erzählt sie ihm in ausführlicher Geschwätzigkeit von der Jugend der Juliet. Romeo giebt ihr dafür *6 crownes of gold.* Bei ihrer Rückkehr zögert sie, der ungeduldig fragenden Juliet Bescheid zu sagen (p. 25); beides findet sich ebenso bei Shakespeare. P. 31 führt Brooke die Worte des Boaistuau: Rhomeo se sentant pressé par l'importunité du jour, print congé d'elle (Paynter: *Rhomeo perceyuing the morning make to hasty approch, tooke his leaue*), weiter aus:

The hastiness of Phoebus steeds in great despyte they blame;

und weiterhin:

The nigh approche of dayes retoorne these seely foles diseasd.
And for they might no while in pleasure passe theyr time,
Ne leysure had they much to blame the hasty mornings crime.

Shakespeare erweitert dies noch an der bekannten Stelle III, 5.

P. 32: das *gate of Boursarie* bei Paynter heisst bei Brooke: *Pursers gate.*

P. 41—47 dichtet Brooke in ausführlicher Schilderung hinzu, wie Romeo bei der Nachricht von seiner Verbannung hinfällt und sich das Haar rauft, und wie Lorenzo ihn tröstet; auch dies hat Shakespeare verwerthet III, 3. Brooke benutzt die Stelle zugleich dazu, eine Unmenge weiser Lehren auszukramen.

P. 57 sagt Brooke von Juliet: *scarce saw she yet full XVI yeres;* bei Paynter und Boaistuau ist sie noch nicht 18, bei Shakespeare noch nicht 14 Jahre alt.

P. 57 nennt Brooke den Grafen nur *County Paris,* während er bei Paynter und Boaistuau *Paris of* (*de*) *Lodronne* heisst.

P. 60 sagt der Vater Juliet's, am Mittwoch solle sie sich bereit erklären, den Grafen Paris zu heirathen; bei Paynter und Boaistuau ist es der Dienstag.

P. 60 geht der Vater, als er die strengen Worte zu Juliet gesprochen, hinaus, ohne eine Antwort abzuwarten:

And after him his wife doth follow out of doore,
And there they leave theyr chidden childe kneeling upon the floore.

Paynter, Boaistuau und Bandello erwähnen hiervon nichts, wohl aber Shakespeare III, 5.

P. 66 heisst es bei Brooke von Juliet, die vom *Fryer* zurückkehrt:

As soone as she was vnto her approched sumwhat nere,
Before the mother spake, thus did she fyrst begin.

Anders bei Paynter; sie kehrt zurück, *where she found hir mother at the gate attending for hir: And in good devotion demaunded if shee continued still in hir former follies? But Julietta with more gladsome cheere than she wont to use, not suffering hir mother to aske agayn, sayd unto hir: etc.* Bei Boaistuau heisst es: qui l'attendoit, en bonne devotion de luy demander, si elle vouloit encores continuer en ses premieres erreurs: mais Juliette avec une contenance plus gaye que de coustume, sans avoir patience que sa mere l'interrogast, luy dist; hier folgt Brooke dem Boaistuau genauer als Paynter. Shakespeare entlehnt an der entsprechenden Stelle sogar wörtlich von Brooke: IV, 2 sagt der alte Capulet: *I'll have this knot knit up to-morrow morning;* ebenso bei Brooke p. 68: *The wedlocke knot to knit soone up,* und p. 77: *the wedlocke knot was knyt.*

P. 68 erzählt Brooke selbstständig, dass die Amme Romeo auf Kosten des Paris der scheinbar nachgiebigen Juliet gegenüber verkleinert habe:
And eke she prayseth much to her the second mariage;
And County Paris now she praiseth ten times more,
By wrong, then she her selfe by right had Romeus praysde before, etc.
Auch diesen Zug hat Shakespeare III, 5 (am Ende) bei seiner Charakterzeichnung der Amme verwerthet; auch bei ihm verstellt sich Juliet und stimmt der Amme zu.

P. 73 heisst bei Brooke der *Frier*, der den Brief überbringen soll, John, bei Paynter und Boaistuau: Anselme.

P. 76 sagt Brooke, der Apotheker habe das Gift aus Armuth verkauft; er sass *unbusied at his doore;* bei Boaistuau und Paynter verkauft er zu gleicher Zeit an andere Kunden: *fayning to gyve hym some other medycine before the people's face.* Auch hier folgt Shakespeare Brooke, V, 1; übrigens verkauft bei jenem der Apotheker das Gift für *forty ducats*, bei Brooke für *fiftie crownes of gold,* bei Paynter, wie auch bei Boaistuau, für *fifty ducates.* —

Brooke schliesst sich in der Aneinanderfügung der Thatsachen und oft sogar im Wortlaut auf das Engste an Boaistuau an, so eng wie nur irgend ein Dichter ein Prosawerk benutzen kann. Zuweilen folgt er ihm treuer als selbst Paynter. Er verziert aber die Geschichte wie mit Arabesken mit schönen Gleichnissen, mythologischem Beiwerk und Sentenzen, und fügt einige Züge selbstständig hinzu, wie bei ihm namentlich der Charakter der Amme, der vorher ganz unbestimmt gelassen war, im Gegensatz zu den idealen Gestalten der Juliet und des Romeo nach englischer Weise derb realistisch gezeichnet ist. Gleichwohl behauptet Klein (Geschichte des Dramas X, p. 340 und V, 433 fg.), Brooke sei nächst Bandello dem italienischen Poem der Clitia gefolgt, und verspricht dies bei Erörterung des Shakespeare'schen Stückes näher nachzuweisen. Wir können auf diesen Nachweis nur gespannt sein. Ich habe auch nicht das geringste Anzeichen finden können, das auf jenes erwähnte italienische Gedicht hingewiesen hätte. Sowohl in den Thatsachen als auch in der Ausführung ist dasselbe von Brooke's Gedicht grundverschieden. So wird, um nur dies eine anzuführen, die Amme bei der Clitia gar nicht erwähnt, während doch Brooke gerade diese Figur von Boaistuau abweichend ausgeführt hat. Ein ebenso entschiedener Irrthum Klein's ist es, wenn

er Bandello als die Quelle Brooke's angiebt. Obwohl auf dem Titel steht: *first in Italian by Bandell, and nowe in Englishe by Ar. Br.*, weist doch nichts auf Bandello hin, der bekanntlich das Ende ganz anders als Boaistuau und nach diesem Paynter hat. Dies erkannte auch bereits Collier c. l. p. II.

Uebrigens ist Brooke's Gedicht ein vorzügliches Werk, das vielerlei Schönheiten der Sprache bietet.

Die andere vorshakespeare'sche Bearbeitung der Sage in England stammt von William Paynter, der im 2. Bande seines *Palace of Pleasure* (einer Sammlung von Geschichten) *the goodly hystory of the true and constant love betweene Rhomeo and Julietta* veröffentlichte. Dieser 2. Band datirt vom 4. November 1567 und erschien ungefähr zwei Jahre nach dem 1. Bande. Auch diese Prosabearbeitung findet sich bei Collier c. l. Während dieser die erste Ausgabe benutzte, druckte Daniel *(New Shakspere Society, Series III, Pt. I. 1875)* die zweite Ausgabe ab, welche mehrfache Veränderungen enthält. Die folgenden Citate verweisen auf die Ausgabe des Boaistuau von 1561. —

Paynter fängt mit einer wörtlichen Uebersetzung des Sommaire de la troisiesme histoire an, vergisst auch das Lob Verona's nicht (sogar die Namen werden fast buchstäblich herübergenommen: Adisse = *Adissa;* Alemaigne = *Almayne*), und erwähnt ferner, dass die Augenzeugen der Geschichte erst vor Kurzem in Verona gestorben seien. In der Uebersetzung des Sommaire (p. 31) lässt er folgende Worte unübersetzt: si est-ce que je puis acertener une fois pour toutes, que je n'insereray aucune histoire fabuleuse en tout cest œuvre, de laquelle je ne face foy par annales et chroniques, ou par commune approbation de ceux qui l'ont veu, ou par autoritez de quelque fameux historiographe, Italien ou Latin.

P. 36 steht bei Boaistuau: cendre; P. übersetzt *dust,* Brooke genauer *ashes.*

P. 38 hat B.: Romeo ging seul avec ses armes en ceste petite ruelle: P. lässt avec ses armes unübersetzt; Br. hat es: *well armed he walketh foorth alone.*

P. 38 steht bei B.: Jeder liebte den frere Laurens, depuis les petits jusques aux grands; P. hat diese Worte nicht; Br.: *the olde, the young, the great and small.*

P. 41 hat Juliette 3 mortiers de cire vierge anzünden lassen,

bei P. nur: *the tapers of virgin wax;* es ist aber wohl nur ein *r* ausgefallen: *thre.*

P. 42 bleiben die Worte der Amme: prenez vos armes, et en jouëz desormais la vengeance bei Paynter unübersetzt; bei Br.: *where you may, if you list, in armes revenge your selfe by fight.*

P. 44: B. hat nur die Worte: Romeo attiroit si bien les cœurs d'un chacun; hier fügt P. hinzu: *like as the stony adamante doth the cancred iron;* Br. hat diesen Vergleich nicht, ebensowenig Bandello.

P. 53: Hier fügt P. (p. 117) hinzu: *tyme, the mother of truth;* B. hat nichts dem Entsprechendes.

P. 56 steht bei B. in wörtlicher Uebersetzung aus Bandello: la pauvre femme chantoit aux sourds; Br. hat:

But well away, in vayne unto the deafe she calles,
She thinkes to speake to Juliet, but speaketh to the walles.

P. hat: *the poore old woman spoke unto the wàll, and sang a song unto the deafe.* Die Worte *spoke unto the wall* hat P. vielleicht von Br. entlehnt.

P. 58 steht bei B.: Die Hälfte des Gifts genügt, um in einer Stunde den stärksten Mann zu tödten; P. lässt diese Zeitbestimmung weg, offenbar absichtlich, da Romeo ein Gift gefordert hatte, das in einer Viertelstunde tödtete. Br. setzt beide Mal: *in lesse then halfe an howre.*

P. 62 steht bei B.: C'est l'heure suspecte, et les ferrements; P. hat nur: *is the suspected hour,* Br. wiederum genauer:

You say these present yrons are, and the suspected tyme.

P. 64 fügt B. hinter Barthelemy de l'Escale in Klammern hinzu: qui commandoit de ce temps là à Veronne; P. hat diese Bemerkung weggelassen, weil sie ungenau ist (de ce temps là), und weil Aehnliches bereits am Anfange der Geschichte bemerkt war.

P. 64: P. fügt an der entsprechenden Stelle hinzu: *and kept close hys lawfull secrets, according to the well conditioned nature of a trusty servaunt;* der Grund ist offenbar. Die Amme, die dem Befehle ihrer Herrin folgt, wird bestraft; Peter, der seinem Herrn folgt, wird öffentlich belobt. Zur näheren Erklärung dieser scheinbaren Ungerechtigkeit fügt P. obige Worte hinzu. Br. schliesst sich wiederum ganz eng an B. an.

So folgt P. von Anfang bis zu Ende, mit Ausnahme der angeführten Stellen, in ganz sklavisch-getreuer Uebersetzung, oft mit Herübernahme französischer Ausdrücke, seiner Quelle. Die Namen haben bei ihm meist französische Form: *Senior Escala, Montesches* und *Capellets; Bartholmew Escala; Rhomeo, Anthoine* (oder *Antonio), Mercutio, fryer Laurence, Julietta, Pietro (Petre), Thibault, Paris count of Lodronne, Villafranco (!), frier Anselme.*

A. Schmidt (in Shakespeare's dramatische Werke, herausgegeben von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. IV) hat in der Einleitung zu Romeo und Juliet p. 171 behauptet, Paynter's Novelle sei im Wesentlichen eine Uebersetzung nach Boaistuau 'mit Entlehnung einiger Züge aus Brooke.' Mit Ausnahme des oben citirten Vergleichs *to speak to the walls* habe ich auch nicht die geringste Spur einer Entlehnung aus Brooke von Seiten Paynter's entdecken können; und diese Worte sind wohl hinzugefügt worden, um die etwas unverständliche Redensart: *to sing unto the deafe* durch eine mehr englische Redewendung zu erläutern. Findet sich zuweilen Uebereinstimmung in den Worten bei Brooke und Paynter, wie wir oben an mehreren Beispielen nachgewiesen haben, so erklärt sich dies daraus, dass beide dieselbe Quelle möglichst wortgetreu benutzt haben. — Daniel (c. l.) glaubt noch an der folgenden Stelle einen Einfluss Brooke's auf Paynter wahrzunehmen; die Worte Boaistuau's: je demeure la fable du peuple übersetzt Brooke: *The people's tale and laughing stock shall I remayne for aye,* und Paynter in der ersten Ausgabe: *I shall remayne a Fable and iesting stocke to the People;* in der zweiten Ausgabe sind die Worte *'and iesting stocke'* weggelassen. —

Ausser diesen zwei Bearbeitungen der Sage sind von englischen Gelehrten noch einige Nachbildungen und Anspielungen auf dieselbe aus der Zeit vor Shakespeare nachgewiesen worden, welche beweisen, wie volksthümlich die Sage in England war:

1) Bernard Garter: *The tragicall and true historie which happened betwene two English louers. 1563. written by Ber. Gar. 1565. In œdibus Richardi Tottelli. Cum Priuilegio.* Daniel (c. l.) giebt von dem äusserst seltenen Werk einen Auszug. Es ist im Stil eine entschiedene Nachahmung Brooke's, hat aber mit der Geschichte von Romeo und Julia nichts zu thun. Die Scene wird nach England verlegt; sonst werden in der Erzählung keine Namen genannt. Die Personen heissen nur *the Lovers, the Father and*

Mother, the Nurse, an old Doctor. Zwei junge Leute verlieben sich in einander und heirathen sich. Da bricht ein Krieg aus und der junge Ehemann zieht mit den Truppen fort; er zeichnet sich sehr aus, wird aber von einem Soldaten unschuldig des Verraths angeklagt. Um die Sache auszutragen, kommt es zu einem Duell. Der Ankläger fällt, aber auch unser Held stirbt an den erlittenen Wunden. Als seine junge Frau diese traurige Nachricht erhält, stirbt sie plötzlich vor Gram.

2) Aus Brooke's *Address to the Reader* erfahren wir, dass vor 1562 derselbe Stoff auf die englische Bühne gebracht war, und zwar lobt Brooke das Stück als ein vorzügliches: *though I saw the same argument lately set foorth on stage with more commendation then I can looke for, being there much better set forth than I have, or can dooe.*

3) 1565 wird die Sage von T. Peend, oder Delapeend, in seinem *Pleasant fable of Hermaphroditus and Salmacis: With a morall in English verse,* erwähnt; hier heisst es:

> *And Juliet, Romeus yonge,*
> *For bewty did imbrace,*
> *Yet dyd hys manhode well agree,*
> *Unto hys worthy grace;*

dazu in einer Anmerkung: *Juliet, a noble mayden of the cytye Verona, in Italye, whyche loved Romeus, eldest sonne of the Lorde Montesche, and beinge pryvely maryed togyther: he at last poysoned hymselfe for love of her. She, for sorowe of his deathe, slewe herselfe in the same tombe with hys dagger.*

4) 1570 erschien Henry Bynneman: *The Pitifull Hystory of 2 lovyng Italians.*

5) In *A right excellent and pleasant Dialogue betwene Mercury and a Souldier 1574* sagt der Verfasser, Barnabe Rich, dass *the pittifull history of Romeus and Julietta* auf Tapeten dargestellt war.

6) wird die Sage erwähnt in *The Gorgeous Gallery of Gallant Inventions: 1578. Sir Romeus' annoy but trifle seems to mine.*

7) 1579 in *A poor knight his Palace of private Pleasure.*

8) 1582 erwähnt Stanyhurst in seinem Epitaph zu der Uebersetzung der vier ersten Bücher von Virgil's Äneide Juliet neben Dido und Cleopatra.

9) 1583 in Melbancke's Philotimus: *the Warre betwixt Nature*

and Fortune; darin die Worte: *nor Romeo thou hast cause to weepe for Juliets losse.*

10) 1596 wird *a new ballad of Romeo and Juliett* erwähnt, die nicht erhalten ist. —

Bevor wir uns zu Shakespeare selbst wenden, müssen wir noch einen Abstecher nach Spanien machen. Auch dort taucht plötzlich die Sage von Romeo und Julia in zwiefacher Gestalt auf, in einem Drama des Lope de Vega und in einem andern des Francesco de Rojas. Auf dieselben hat bereits Dunlop in seiner *History of Fiction* II, p. 401 aufmerksam gemacht, scheint aber wenigstens das Stück des Rojas nicht gekannt zu haben; sonst würde er nicht behauptet haben: *the former* (das Stück des Rojas) *coincides precisely with Romeo and Juliet.* Das Drama Lope's wird er aus einer englischen Uebersetzung, die 1770 in London erschien, gekannt haben. Der Titel heisst: *Romeo and Juliet, a comedy written by that celebrated dramatic poet, Lopez de Vega, contemporary with Shakespeare, and built upon the same story on which that greatest dramatic poet of the English nation has founded his well known tragedy. London, printed for William Griffin, at Garrick's Head in Catharine Street, Strand.* 1770. 8°. Eine Inhaltsangabe des Lope'schen Stückes findet sich bei von Schack (c. l. II, p. 331—337) und bei Klein (c. l. X, p. 340 fgg.). Neuerdings ist eine zweite englische Uebersetzung erschienen: *Castelvines y Monteses. Tragi-Comedia, by Frey Lope Felix de Vega Carpio. Translated by F. W. Cosens. London 1869.* Da die erste englische Uebersetzung sehr ungenau war und nur die Stellen vollständig wiedergab, die eine gewisse Aehnlichkeit mit den entsprechenden bei Shakespeare zeigten, so ist die wortgetreue, vollständige Übersetzung von Cosens ein sehr verdienstliches, willkommenes Werk.

Wir geben zunächst eine kurze Inhaltsangabe des Stückes, das meist in Verona spielt.

I. Akt. Roselo (der Romeo der Sage) und sein Freund Anselmo hören aus dem Hause Antonio's, des Hauptes der Castelvines, festliche Musik herausschallen und wollen den Diener Marin hineinsenden, um zu erfahren, was gefeiert werde. Dieser, ein Feigling, wagt sich nicht in das Haus hinein; denn alte Feindschaft bestand zwischen seinem Herrn und den Castelvines. So wollen sie selbst maskirt sich hineinwagen, um sich die schönen Mädchen des Festes anzusehen. Wahrlich, sagt Roselo, da die

Männer der Monteses ebenso kühn und tapfer sind, wie die Frauen der Castelvines schön, so sollte die Fehde zwischen beiden durch die Hochzeitsfackel beendet werden. Abenteurerlust treibt sie trotz der warnenden Stimme des feigen Dieners in das Haus des Feindes hinein:

I must even have (sagt Roselo)
Mine own free fancy unmolested go,
Despising that which men call easy gain,
I'd climb a much more cragged path.

Die zweite Scene führt uns auf das Fest selbst. Otavio, der Vetter Julia's, folgt dieser in den Garten, wo sie sich vom Tanz abkühlen wollen. Teobaldo und Antonio, die Väter der Beiden, blicken ihnen nach und wünschen, dass sie ein Paar würden. Da tritt Roselo mit seinen Begleitern ein und sobald er Julia sieht, entbrennt er in Liebe zu ihr und bedauert, dass man ihn von Jugend auf gelehrt habe, sie als eine Castelvine zu hassen. Die Liebe macht ihn so kühn, seine Maske abzunehmen; er wird von Antonio erkannt, und nur mit Mühe hält Teobaldo denselben zurück, Roselo mit dem Schwert in der Hand die Thür zu weisen. Inzwischen ist auch Julia von ihrer Cousine Dorotea auf den schönen Jüngling aufmerksam gemacht worden und sofort schenkt sie dem Fremdling ihr Herz, ohne ihn zu kennen. Während Anselmo sich mit Dorotea unterhält, setzt sich Roselo zu Julia, auf deren anderer Seite Otavio mit den stets eiskalten Händen sitzt, und nun erfolgt eine Unterhaltung, die zu den Glanzpunkten des Stückes gehört. Listig weiss Julia ihre Worte so zu stellen, dass, obwohl sie zu Otavio gewandt spricht, dieselben für Roselo bestimmt sind. Sie giebt ihm ihren Ring, und sie verabreden, sich am andern Abend im Garten zu treffen. Als die Gäste scheiden, fragt Julia ihre Dienerin Celia nach dem Namen des Geliebten, und als sie erfährt: es ist Roselo, Arnaldo's Sohn, da bricht sie in Klagen aus; nun aber sei es zu spät, die Liebe habe ihr Herz bereits völlig ergriffen.

Die dritte Scene führt uns in das Haus Arnaldo's; derselbe kehrt soeben von einer Reise zurück und fragt seinen Diener nach Roselo's Befinden. Er hört wenig Gutes über die Führung seines Sohnes; dieser lebe leichtsinnig, spiele viel und suche erst früh am Morgen sein Bett auf; zu alledem verführe ihn sein Diener Marin, jener gottlose Bursche. Und gleich darauf, als Arnaldo

die Bühne verlassen, kommt Freund Marin selbst und freundschaftlich schütteln sich die beiden Diener die Hand. Roselo wirft dem Schicksal vor, warum er sich gerade in die Tochter des Feindes habe verlieben müssen, beschliesst aber, mit Anselmo und Marin zu dem gefahrvollen Rendez-vous zu gehn.

Die vierte Scene spielt in Julia's Garten, wo diese mit ihrer Dienerin Celia den Geliebten erwartet. Den gerade zur unrechten Stunde sie störenden Otavio weiss sie geschickt zu ihrem Vater zu entsenden. Endlich kommt Roselo und sie verabreden, sich in der Kirche bei einem befreundeten Mönch zu treffen, der sie trauen würde. Als er ihr Liebe zuschwört, sagt sie: 'Schwöre nicht, denn ich habe gelesen, dass die, welche so leichtfertig schwören, bei Gott und der Welt nur wenig Vertrauen besitzen.' Die Fusstritte Jemandes, der in den Garten kommt, scheuchen das Liebespaar aus einander. —

II. Akt. Der alte Streit der Castelvines und Monteses ist von Neuem ausgebrochen: in der Kirche haben mehrere der einen Partei die Kirchenstühle der andern bei Seite gerückt, und laut ruft der alte Teobaldo seinem Sohne Otavio zu, diese Schmach zu rächen. Anselmo und Roselo nähern sich dem Platze in eifrigem Zwiegespräch. Letzterer vertraut seinem Freunde an, dass er nunmehr mit Julia vermählt sei. Der Mönch Aurelio sei zwar Anfangs gegen die Verbindung gewesen; da er aber gehofft habe, durch dieselbe die zwei feindlichen Häuser zu versöhnen, so habe er nachgegeben. Da stürzen Antonio und Otavio auf der einen, und Arnaldo und Marin auf der andern Seite mit gezogenen Schwertern aus der Kirche. Roselo versucht die Kämpfenden zu trennen; als er aber dem Otavio vorschlägt, er wolle die Julia heirathen, und er solle die Andrea Montes zur Frau nehmen, dringt Otavio wüthend auf ihn ein — und Roselo erschlägt ihn. Der Herzog von Verona mit seinem Gefolge kommt hinzu und fragt nach dem Urheber des Streits und wer den Otavio erschlagen habe. Alle bezeugen, dass Roselo nur, nachdem er von Otavio wüthend angegriffen, das Schwert gezogen habe, auch Julia und Celia, die eben aus der Kirche zu dem Verhör hinzukommen. Roselo, der sich mit Marin in einen benachbarten Thurm geflüchtet hat, wird vom Herzog herabgerufen, der ihn, um ferneren Aufruhr in Verona zu vermeiden, verbannt.

In der zweiten Scene nimmt Roselo von Julia im Garten Ab-

schied und verspricht die Geliebte bald nachzuholen. Und während die beiden Liebenden allen Schmerz der Trennung empfinden, sagt Marin in burlesk-parodirender Weise seiner Celia Lebewohl. Da erscheint Antonio; Roselo und sein Diener fliehen eiligst; zornig fragt der Vater, was Julia in so später Stunde noch allein im Garten zu thun habe und warum sie weine. Sie sagt, ihre Thränen gälten ihrem erschlagenen Geliebten. Um ihren Schmerz zu lindern, will Antonio einen andern Geliebten für sie wählen, und seine Wahl trifft den Grafen Paris, der früher um ihre Hand bei ihm angehalten habe und bald mit dem Herzog von einer Reise zurückkehren werde.

In der dritten Scene trifft Paris mit Roselo, der eben mit Marin auf dem Wege nach Ferrara begriffen ist, auf der Landstrasse zusammen und verspricht, ihn seinen Feinden gegenüber vertheidigen zu wollen. Ein Diener Antonio's überbringt einen Brief, in welchem der Vater Julia's Paris auffordert, eiligst nach Verona zu kommen, wo seine Tochter ihn als Bräutigam erwarte. Nur mit Mühe unterdrückt Roselo seine Aufregung über diese Nachricht. Als sie sich getrennt haben, bricht er in heftige Klagen über die Treulosigkeit der Geliebten aus, und Marin weiss keinen andern Trost als den, dass es in Ferrara mehr schöne Frauen gebe. —

III. Akt. Nachdem sich Julia erst geweigert, Paris zu heirathen, giebt sie dem Drängen ihres Vaters scheinbar nach; während aber Antonio, hocherfreut über diese Sinnesänderung der Tochter, weggeht, die Vorbereitungen zur Hochzeit zu treffen, überbringt Celia ihr vom Mönch Aurelio, an den Julia in ihrer Bedrängniss sich gewandt hatte, Gift. Julia trinkt es und fällt in einen todähnlichen Schlaf, nachdem sie ihrem Roselo nochmals Treue zugeschworen.

Dieser bringt inzwischen (zweite Scene), um sich an der treulosen Geliebten zu rächen, der schönen Sylvia ein Ständchen, als sein Freund Anselmo aus Verona, von Aurelio entsandt, ihm die Nachricht von Julia's Tod bringt. Man habe sie scheintodt begraben; er solle nun kommen und sie, die nach zwei Tagen wieder in das Leben zurückkehren werde, abholen, um mit ihr zu entfliehen.

In der dritten Scene kommt Antonio zum Herzog, der Paris über den Verlust der Braut tröstet, und holt sich von ihm d

Erlaubniss zur Heirath mit seiner nahen Verwandten Dorotea. Da nun Otavio und Julia todt seien, würde sein Haus aussterben, wenn er nicht wieder heirathe. Der Herzog giebt seine Einwilligung. Die vierte Scene führt uns in das Grabgewölbe unter der Kirche zu Verona. Julia, die aus ihrem Schlaf erwacht, weiss nicht, wo sie ist und wie sie dahin gekommen. Da naht sich Licht; es sind Roselo und Marin, der in seiner Herzensangst das Licht hinfallen lässt. Als Julia sie anredet und fragt: 'Seid Ihr lebend oder nicht?' antwortet Marin: 'Ich bin wahrlich todt.' So contrastiren seine Witze seltsam mit dem schaurigen Ort der Handlung. Roselo erkennt Julia an ihrer Stimme; er erzählt ihr, wie er hierhergekommen, und sie verlassen die Gruft, um zunächst als Bauern verkleidet auf einem Gute von Julia's Vater zu wohnen.

Hier finden wir sie nebst Anselmo in Bauerntracht (in der letzten Scene des Dramas) bei den Bauern des Gutes, die ihren Herrn Antonio zur Feier seiner Hochzeit mit Dorotea erwarten. Als Antonio selbst erscheint, um sich zu überzeugen, ob Alles zum Feste vorbereitet sei, spricht Julia als Engel aus dem obern Stockwerk des Hauses zu ihm und verkündet ihm ihre Verbindung mit Roselo. Da sie wieder verschwindet, erklärt sich Antonio bereit, Otavio als seinen Sohn anzuerkennen. Zugleich bringt Teobaldo Roselo, Anselmo und Marin als Gefangene an. Man hat sie erkannt und will sie tödten. Antonio aber, seinem Versprechen getreu, tritt dazwischen und begrüsst Roselo als Sohn, ja er will ihm sogar seine eigene Braut Dorotea zur Gattin geben. Da tritt Julia dazwischen und nimmt Roselo für sich in Anspruch und nachdem sich Alles aufgeklärt, begrüsst Antonio sie als seine Kinder. Anselmo heirathet Dorotea und Marin seine Celia. So endet das Stück mit einer dreifachen Hochzeit:

Good senators, here, I pray 'tis understood,
The Castelvines ends in happiest mood.

Welch' ein Gegensatz zu allen bisherigen Bearbeitungen der [illegible]e! Die ernste Novelle ist unter Spaniens heiterem Himmel in [illegible] Comödie verwandelt worden, die oft ans Possenhafte anstreift. [illegible] Sage, die in den Novellen der Italiener in dramatisch-belebten [illegible]gesprächen, die in Frankreich in pathetischen Reden, in Eng[illegible] in gedankenreichen Versen nacherzählt worden war, aber [illegible]er mit demselben ernsten Antlitz, tritt hier plötzlich mit hei[illegible] Maske, mit lustigen, scherzhaften Gesprächen vor uns hin.

Der tiefe Strom der Sage ist plötzlich verflacht und in die seichten Schablonen der spanischen comedia geleitet worden. Hier finden wir alle die stehenden Figuren des spanischen Dramas wieder: Roselo den primero galan, Julia die dama, Antonio den barba, Dorotea die eifersüchtige Freundin, und vor Allem fehlt der Possenreisser nicht, der gracioso, der als feiger und stets witziger Diener die tragischen Worte seines Herrn, des Helden, parodirt. Scherzhafte Partien sind reichlich in die ernste Handlung eingeflochten. Während von Schack, der eifrige Bewunderer der spanischen dramatischen Muse, an dem Stück den witzigen Dialog und die wunderbar poetische Sprache rühmt, giesst Klein die ganze Schale seines Zorns über dem Drama aus: 'Die grossen spanischen dramatischen Virtuosen wissen von jener Liebe nichts, die der Apostel verherrlicht; sie kennen nur das geräuschvolle Liebespathos.' 'Jeder Zoll ein spanischer Comödienschablonenheld,' sagt er an einer andern Stelle von Roselo. Und fürwahr, denken wir an Shakespeare's wundervolles Drama, so müssen wir Klein Recht geben. — Wir wissen nicht genau, wann das Stück verfasst ist; nur soviel steht fest, dass es vor 1603 geschrieben ist, da es sich in einer Liste der bis zu diesem Jahre von Lope gedichteten Stücke mit erwähnt findet.

Fragen wir, woher Lope den Stoff entnommen habe, so kann man zweifelhaft sein, ob die Sage ihren Weg über Frankreich nach Spanien genommen habe, oder ob sie direct aus Italien eingewandert sei. Wir wissen, dass zur Zeit Lope's (1562—1635) die spanische Literatur am stärksten von der bereits zu herrlicher Blüte entfalteten italienischen Literatur beeinflusst ward. Nicht nur Dante, Petrarca, Ariost und Tasso waren in Spanien bekannt, sondern auch die Novellen eines Boccaccio, Bandello, Cinthio und Anderer existirten in spanischen Uebersetzungen, die vielfach von den Dramatikern benutzt wurden. Auch Lope hat aus dieser reichhaltigen Fundgrube wiederholt geschöpft (cf. v. Schack, c. l. II, p. 330 und Klein, X, p. 493) und mehrfach aus unserem Bandello. So entlehnte er den Plan zu seinem el mayordomo de la Duguesa de Amalfi aus Bandello I, 26; ebendaher stammt seine La Quinta de Florencia. So wird er auch den Stoff zu unserem Drama direct dem Bandello verdanken. Freilich können ihm auch die Histoires tragiques des Belleforest bekannt gewesen sein. Nicht nur unsere Erzählung, sondern auch die der Quinta de Florencia zu

Grunde liegende finden sich aus Bandello entnommen auch bei Belleforest (I, 12). Einige der Namen, wie Antonio (diese Form findet sich allerdings neben Anthoine auch bei Boaistuau), Anselmo, Mercutio und Teobaldo sprechen aber für die Annahme einer directen Benutzung Bandello's. —

Die zweite spanische Dramatisirung der Sage stammt von Francesco de Rojas y Zorrilla und führt den Titel: Los Bandos de Verona. Montescos y Capeletes. Auch hiervon existirt eine englische Uebersetzung von F. W. Cosens, London 1874, welche aber nur die Stellen wiedergiebt, die einige Aehnlichkeit mit dem Shakespeare'schen Stück haben. Danach ist der Inhalt folgender (auch Klein, Bd. XI, p. 253 fg. giebt einen kurzen Auszug):

1. Akt. Das Stück beginnt mit einer Unterredung zwischen Julia Capelete und Elena, Romeo's Schwester, der unglücklichen Gattin des Grafen Paris, der sie vernachlässigt. Sie kommen im Laufe der Unterhaltung auf den Ursprung der Feindschaft zwischen den Montescos und Capeletes zu sprechen: Otavio Romeo, das Haupt der Montescos und der Vater der Elena, erschlug aus Zufall bei einem Turnier den Luis Capelete, den Bruder der Julia, und wird aus Rache getödtet. Seit drei Jahren wüthet nun der Kampf in Verona. Romeo dringt, um seines Vaters Tod zu rächen, in das Haus der Capeletes ein; dabei sieht er Julia und verliebt sich in sie; seitdem kommen sie öfters verstohlen zusammen. Heute aber soll sie auf Wunsch ihres Vaters ihren Vetter Andrés heirathen. Da treten plötzlich unerwartet Romeo selbst und sein Vetter Carlos ein, welche von der Abwesenheit des Vaters Julia's wissen und übereingekommen sind, die Zustimmung desselben zu ihrer Hochzeit zu gewinnen. Die Unterredung der Liebenden wird durch das Erscheinen des alten Capelete und des Andrés gestört, vor denen sich Romeo und Carlos nebst den Damen verbergen. Andrés hält von Neuem um die Hand der Julia an. Graf Paris kommt hinzu und fordert den alten Capelete auf, ihm bei einem Anschlag gegen die Montescos behülflich zu sein; er wolle sich von seiner Frau scheiden lassen und Julia zur Frau haben. Dieser Anschlag wird natürlich von den Andern belauscht. Romeo tritt aus seinem Versteck hervor und es kommt zu einem Kampf zwischen beiden Parteien. Da gesteht Julia offen ihre Liebe zu Romeo ein und tritt zwischen die Kämpfenden. So endet der erste Akt.

II. Akt. Romeo's Diener, die lustige Person des Stückes, dringt als Dachdecker verkleidet in Capelete's Haus ein, um der Julia ein Billet Romeo's zu überbringen, worin er sie auffordert, mit ihm zu fliehen. Als der alte Capelete wieder in Julia dringt, den Paris oder Andrés zum Gemahl zu wählen, erklärt sie, sie liebe einzig und allein Romeo. Aufs Aeusserste erzürnt legt ihr Vater einen Dolch und eine Flasche Gift hin und fordert sie auf, zwischen beiden zu wählen. Sie trinkt das Gift, während nun der Vater vergeblich versucht, es ihr zu entreissen. Sie fällt scheinbar todt nieder und wird heimlich in der Familiengruft in der San Carloskirche beigesetzt. Romeo's Diener, der im Hause Capelete's Alles mit angesehen hat, benachrichtigt seinen Herrn von dem traurigen Ereigniss und dieser eilt nach dem Grabe. — Otavio, der Diener des Andrés, erzählt seinem Herrn, wie er dem alten Capelete Gift habe besorgen sollen. Da er aber geglaubt habe, es sei für seine Geliebte Esperanza, Julia's Kammermädchen, bestimmt, die Romeo öfters zu ihrer Herrin geführt, habe er statt des Giftes einen Schlaftrunk gekauft. So eilen sie nach dem Gewölbe, um Julia bei ihrem Erwachen zu entführen, und verbergen sich dort. Ebendaselbst erscheinen auch Romeo und sein Diener und führen Julia, die eben erwacht, aus der Kirche. Da erlischt ihr Licht und in der Dunkelheit verliert Julia Romeo's Arm und nimmt den des Andrés, den sie für Romeo hält und mit dem sie entflieht. Romeo enteilt dagegen mit seiner Schwester Elena, die er fälschlich für Julia hält. Diese war in Folge des Billets Romeo's zur Kirche gekommen.

III. Akt. Da entdeckt Romeo seinen Irrthum, zugleich hört er Julia seinen Namen rufen; denn diese hatte gemerkt, dass sie an Andrés Seite gehe. Sie entflieht diesem, verfolgt von ihm und ihrem Vater nebst Graf Paris. Der benachbarte Wald wird von diesen nach ihr, Romeo und Elena durchsucht. Als der alte Capelete und Paris Julia finden, von deren Erwachen sie noch nichts wissen, halten sie dieselbe erst für ihren Geist. Sie aber erzählt, wie Romeo sie erlöst habe; ihm wolle sie treu bleiben. Da will der Vater sie erstechen und wird nur mit Mühe durch Paris von der blutigen That zurückgehalten. Sie soll wenigstens in ein Gefängniss geworfen werden. So wird sie in ein benachbartes Schloss abgeführt. Inzwischen durchsuchen die Montescos den ganzen Wald und greifen endlich das Schloss an, in welchem sie Julia

wissen. Sie beschiessen dasselbe, bis der alte Capelete mit Julia, die er vorher getödtet zu haben vorgab, auf den Zinnen erscheint; Romeo und Julia heirathen sich; Graf Paris und Elena versöhnen sich natürlich auch, und das Stück schliesst mit den Worten:

Now joyous hours on every side increase,
And let this feud of both our houses cease;
Good Don Francisco Rojas asks the hands of all,
And to his share let your kind plaudits fall.

Der Verfasser des Stückes war um den Beginn des 17. Jahrhunderts (Klein giebt das Jahr 1607 an) zu Toledo geboren; wann das Drama geschrieben ist, wissen wir nicht. Es findet sich in dem 2. Bde. der gesammelten Werke des Rojas, Madrid 1680. Rojas war 30 Jahre alt, als Lope starb, auf dessen Tod er ein Sonett verfasst hat. Er hat offenbar das Stück Lope's, das denselben Stoff behandelt, gekannt. So verdankt er diesem den wunderbaren Zug, dass Julia von ihrem Vater für einen Geist gehalten wird, und den glücklichen Ausgang des Dramas. Er muss aber, wie die Namen beweisen (Romeo, Montesco, Capelete), die wieder gleich den italienischen sind, auch die italienische Novelle Bandello's oder eine Uebersetzung derselben gekannt haben. Und es ist höchst interessant zu sehen, wie zwei so verschiedene Stücke wie das Shakespeare's und das des Rojas derselben Quelle ihren Ursprung verdanken können. Das Drama des Rojas wird von allen Kritikern für völlig verfehlt gehalten; selbst von Schack urtheilt über dasselbe (c. l. III, p. 318): 'In Los Vandos de Verona erkennt man den geistvollen Verfasser der bisher erwähnten Tragödien nicht wieder.' Ausser den stehenden Personen des spanischen Dramas, dem Gracioso mit seinen derben Scherzen, dem Geliebten mit seinem hohlen Pathos und dem zürnenden Alten, bietet es nichts als ein wirres Durcheinander plumper Verwechselungen und bunter Abenteuer. Es steht tief unter dem Niveau aller Dramen und Novellen, in denen die Sage von Romeo und Julia behandelt worden ist. —

Wir kommen nun zu der herrlichsten, köstlichsten Frucht, welche unsere Sage hervorgebracht hat, zu dem Stück Shakespeare's, und wenden uns zu der wichtigen Frage, welche der bereits vorhandenen Bearbeitungen der Sage er zu seinem Drama benutzt hat. Während man früher darüber einig zu sein schien, dass er allein dem Gedicht Ar. Brooke's gefolgt sei, eine Ansicht,

die bereits von Schlegel und Malone vertreten ward, hat es neuerdings nicht an vielfachen Versuchen gefehlt, diese oder jene der von uns besprochenen Bearbeitungen als Quelle Shakespeare's nachzuweisen. So vermuthet Drake (*Shakespeare and his Times*, London 1817, II, p. 359) und nach ihm Collier (in *The History of English Dramatic Poetry and the Stage* II, 416), Shakespeare habe ein Stück gleiches Namens, auf welches die oben citirte Stelle bei Brooke uns zu schliessen gestattet, benutzt. Dies ist aber nur eine völlig müssige und leere Vermuthung, zu der wir keine Berechtigung haben. Wir wissen von dem Stück ausser durch Brooke gar nichts. Ja, es hat sogar nicht an Gelehrten gefehlt, die das Vorhandensein eines solchen Stückes gänzlich bestritten und meinten, die Worte *'lately set foorth on stage'* bezeichneten nicht die wirkliche Bühne, sondern bedeuteten nur 'zur Schau stellen, veröffentlichen,' so dass mit den Worten Brooke's ebensogut eine Novelle gemeint sein könnte (Delius, Einleitung zu Romeo und Julia in seiner Ausgabe Shakespeare's). Klein (c. l. V, p. 423) schüttelt aus dem unerschöpflichen Füllhorn seiner Phantasie gleich zwei Vermuthungen heraus, die sich an die Worte Brooke's knüpfen. Er meint, jenes verschwundene Stück könne eine Nachahmung von Groto's Hadriana gewesen sein, die der Verfasser durch eine italienische Schauspielergesellschaft, welche damals in London viel Zuspruch hatte, als Manuscript kennen gelernt haben mochte. Gleich darauf vermuthet er, das von Brooke gelobte Stück sei die Hadriana selbst gewesen, die er von italienischen Schauspielern in London habe darstellen sehen. Ein derartiges Spiel mit Conjecturen, deren eine auf die andere ohne alle Grundlage kühn in die Luft hineingebaut wird, richtet sich von selbst. —

Ferner haben Walker (*Historical Memoir on Italian Tragedy*, London 1799, p. 49 fgg.: *'perhaps it will yet appear, that the English bard read, with profit, the drama under consideration'*) und nach ihm Dunlop, von Schack (III, p. 318) und Klein (V, p. 436 fg.) behauptet, Shakespeare habe das bereits besprochene Drama Hadriana gekannt und benutzt. Und dies ist an und für sich nicht gerade unwahrscheinlich. Wenn auch keine englische Uebersetzung des Stückes aus der Zeit Shakespeare's bekannt ist, so könnte er es doch sehr wohl im Original gelesen haben. Denn dass er Italienisch, die Modesprache der damaligen Zeit, verstand, wird nicht wohl bestritten werden können. Und Groto's Gedichte waren zu

Shakespeare's Zeit in England bekannt; Florio erwähnt in seinem Italienisch-Englischen Lexicon (1611) La Adriana Tragedia in der Liste der *Authors and Books that have been read of purpose for the collection of this Dictionarie.* Ferner wird Groto in einer Stelle bei B. Jonson, auf welche zuerst Elze (Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft VII, 33) hingewiesen hat, erwähnt. Im Volpone III, 2 (der allerdings erst 1605 aufgeführt ward) bringt die gelehrte Lady Politick Would-be die Unterhaltung auf die italienischen Dichter und zählt folgende auf:

Petrarch, or Tasso, or Dante?
Guarini? Ariosto? Aretine?
Cieco di Hadria? I have read them all.

Ja, man könnte noch weiter gehen und behaupten, da an derselben Stelle auf Shakespeare's Benutzung des Montaigne gestichelt wird, sei die Erwähnung des Groto ein weiterer verdeckter Seitenhieb B. Jonson's auf Shakespeare. Doch sind dies Alles eitle Conjecturen, sobald nicht in den Stücken selbst augenscheinliche Nachahmung zu Tage tritt. Es ist nicht unwichtig, noch darauf hinzuweisen, dass in der älteren Ausgabe des Florio'schen Lexicons von 1598 die Adriana nicht mit erwähnt wird. Somit scheint das Drama erst nach der Abfassung der Shakespeare'schen Tragödie in England bekannt geworden zu sein. Trotzdem hat man auf folgende Aehnlichkeiten hingewiesen. Latino spricht beim Abschied von der Hadriana zur Geliebten:

E (s'io non erro) è presso il far del giorno.
Udite il Rossignuol che con noi desto,
Con noi geme fra i spini etc.

Hierher stammt nach Walker und Klein Shakespeare III, 5:

Wilt thou be gone? It is not yet near day;
It is the nightingale and not the lark etc.

Der Umstand, dass hier die Nachtigall bei Beiden erwähnt wird, während sich in den Novellen nichts von ihr findet, wird für einen unumstösslichen Beweis für die Nachahmung Shakespeare's gehalten. 'Daraus folgt,' sagt Klein (V, 441), 'dass Shakespeare Groto's Hadriana im Original gelesen.' So muss denn also Shakespeare, um die Nachtigall erwähnen zu können, erst die Bücher der Italiener durchstöbern. Ein Stubengelehrter freilich wäre auf einen solchen poetischen Gedanken nicht von allein verfallen. Für einen Dichter aber, der so feines Naturgefühl hat wie Shakespeare,

liegt die Erwähnung der Nachtigall in dieser zauberhaften Balkonscene nahe genug. Hat doch gerade dieser Vogel sich stets der hohen Gunst der Dichter aller Nationen zu erfreuen gehabt. Ausserdem sind die Stellen bei beiden Dichtern wesentlich von einander verschieden. Bei Shakespeare singt die Lerche und Juliet glaubt nur, es sei die Nachtigall; bei Groto ist es wirklich die Nachtigall, welche singt. Ebensogut könnte man die Worte Hadriana's gleich darauf:

O da invidia accelerata aurora,
Che a gli altri luce, a me tenebre
Apporti,

mit den Worten bei Shakespeare:

Jul. — more light and light it grows.
Rom. More light and light: more dark and dark our woes!

vergleichen. Dergleichen ist eben Gemeingut der Dichter aller Zeiten und Völker. Mit Recht hat vielmehr Malone bereits in seiner Ausgabe zu der Stelle bemerkt, dass folgende Stelle bei Brooke Shakespeare die herrlichen Worte eingegeben habe:

The golden sun was gone to lodge him in the west,
The full moon eke in yonder south had sent most men to rest;
When restless Romeus and restless Juliet etc.
But now, (somewhat too soon) in farthest east arose
Fayre Lucifer, the golden starre that lady Venus chose;
Whose course appoynted is with spedy race to ronne,
A messenger of dawning day, and of the rysing sonne.

Ferner macht Walker darauf aufmerksam, dass bei Groto nach dem Tode der Hadriana der Consigliere des Königs diesen über den Verlust der Tochter tröstet, ähnlich wie bei Shakespeare der Friar den alten Capulet. Hiervon steht in den Novellen nichts. Aber solche Umänderungen sind dem dramatischen Dichter, der von den Klagen des Vaters nicht nur berichten, sondern sie uns auf der Bühne hören lassen soll, geradezu geboten; und überdies hätte, wenn von wirklicher Uebereinstimmung die Rede sein sollte, bei Groto nicht der Consigliere, sondern der Mago die Trostesworte sprechen müssen. Denn dem Mago entspricht der Friar.

Schack empfiehlt auch die Scene zur Vergleichung, wo der Priester Hadrianen den Schlaftrunk reicht, ferner die, wo die letztere die Phiole leert, und die ihres Erwachens in der Gruft. In der ersten dieser Scenen schliesst sich Groto eng an sein Vorbild

Luigi da Porto an, sie hat mit der Shakespeare'schen Ausführung weder in Worten noch Gedanken etwas gemein. Wir werden sehen, wie Shakespeare gerade an dieser Stelle sogar die Worte Brooke's herübernimmt. — Noch weniger stimmt bei beiden die Scene überein, wo Juliet-Hadriana den Schlaftrunk trinkt. Bei Shakespeare trinkt sie ihn allein, nachdem sie die Amme entfernt hat, ist fieberhaft aufgeregt und glaubt den Leichnam Tybalt's zu sehen, alles in engem Anschluss an Brooke. Bei Groto reicht die Amme Hadrianen das Wasser, genau wie bei da Porto, und findet sich kein Wort von jenen Fieberphantasien. Noch weniger eignet sich die Scene des Erwachens in der Gruft zu einem Vergleich. Bei Shakespeare erwacht Juliet, als Romeo bereits todt ist. Bei Groto wechseln sie noch ergreifende Worte mit einander. Hätte Shakespeare diese höchst wirkungsvolle Fassung der Scene gekannt, so würde er sie sich nicht haben entgehen lassen. Klein ist freilich anderer Meinung. Mit unfehlbarer Sicherheit behauptet er, „dass Shakespeare nur diesen und keinen andern Ausgang habe wählen dürfen; und dass er ihn nach kunstnothwendigen Gesetzen hätte erfinden müssen, wenn er ihn nicht schon in einigen seiner Fabelquellen vorfand.“ (V, 434.) In dieser Ansicht steht er aber doch allein. Anders hilft sich Walker (p. 55) über diesen Punkt, der nach unserer Ansicht unzweifelhaft beweist, dass Shakespeare die Hadriana nicht kannte, hinweg. Er sagt: '*This affecting circumstance is omitted in Brooke's translation of da Porto's novel. And as Shakspeare has not availed himself of it, it has been presumed he could not read the story in the original Italian; — which, perhaps, he never saw. But this, as Dr. Johnson observes, proves nothing against his knowledge of the original. He was to copy, not what he knew himself, but what was known to his audience.*' Mit dieser sophistischen Auseinandersetzung und der Annahme, dass Shakespeare sich als ein Sclave des Publikums gefühlt habe, schlüpfen Walker und Johnson über diesen Einwand hinweg. Wenn aber Schack gerade diese so verschiedenen Scenen zur Vergleichung empfiehlt, so liegt die Vermuthung nahe genug, dass er die Hadriana gar nicht gekannt hat. Mit ebenso wenig Glück nehmen Walker und Dunlop an, Shakespeare habe den Character seiner Nurse aus jenem Drama entlehnt. Hier findet sich allerdings eine Nutrice als eine der Hauptpersonen des Stückes. Aber es kann kein schärferer Gegen-

satz gedacht werden, als der, welcher zwischen der Amme bei Shakespeare und bei Groto besteht: jene geschwätzig, gewinnsüchtig, eine komische Figur; diese ernst, eine treue Dienerin ihrer Herrin. Nein, woher Shakespeare die Amme entlehnt hat, wissen wir; er dankt sie den Andeutungen Brooke's. — Klein hat ausserdem noch auf Folgendes hingewiesen: Der Stil sei bei beiden Dichtern gleich, der Concetti-Stil in pointirt geistreichen Antithesen; hierauf hat bereits vor ihm Walker aufmerksam gemacht; er sagt: *It may be said of Groto, that he could never forgive any conceit that came in his way, but swept, like a drag-net, great and small.* Beide vergessen dabei gänzlich, dass dieser künstliche Stil zu Shakespeare's Zeit in England in Folge der Nachahmung italienischer Poesie allgemein gebräuchlich war. — Dann verweist Klein auf folgenden Zug: Hadriana erklärt ihrer Mutter, als diese ihr verkündet, dass sie den Sohn des Königs der Sabiner heirathen soll (III, 1):

maritarmi,
Madre, e signora mia, con pace vostra
— non voglio; —

ebenso Juliet bei Shakespeare:

I pray you, tell my lord and father, madam,
I will not marry yet.

„Diese Worte finden sich weder bei Brooke noch in den italienischen Novellen", sagt Klein. Derselbe Gedanke findet sich aber überall; bei Brooke sagt Juliet:

Doo what you list, but yet of this assure you still,
If you do as you say you will, I yelde not there untill etc.,

ebenso bei Paynter und Boaistuau. Bei Bandello antwortet Julia, allerdings dem Vater und nicht der Mutter: rispose, *ch'ella non voleva maritarsi;* hier haben wir sogar dieselben Worte wie bei Groto; bei da Porto sagt Giulietta: Padre mio, no, che io non saro contento, und gleich darauf: questo non fie mai. — Wenn aber in den Novellen einfach erzählt wird, dass Julia eine derartige Unterredung mit Mutter und Vater gehabt, während bei Groto und Shakespeare die Mutter der Tochter ausdrücklich sagt: Dort kommt dein Vater, sag' du selbst ihm das

(El ecco a punto, ch'egli esce col mago —
A lui ti volgi, e lui medesimo ascolta;
Here comes your father; tell him so yourself),

so ist dies ein ganz natürlicher Kunstgriff des Dramatikers, der den Stoff nicht erzählen, sondern in Dialoge bringen soll. Endlich vergleicht Klein folgende Stelle: Latino klagt am Grabe Hadriana's:

O marmi, che'l bel viso mi celate
E col ciel vi partiste ogni mio bene,
Deh, per pietade, apritevi, ond'io miri
Quell' oggetto, per cui cari ho sol gli occhi.

Dies soll Shakespeare nachgeahmt haben mit den Worten:

Thou detestable maw, thou womb of death,
Gorged with the dearest morsel of the earth,
Thus I enforce thy rotten jaws to open etc.

Man traut seinen Augen nicht! Auch nicht der leiseste Anklang erinnert an Groto; und hiernach hält es Klein für ganz unzweifelhaft, dass Shakespeare Groto's Hadriana gekannt habe. Wahrlich mehr Phantasie als Kritik! — Daniel (c. l.) vergleicht endlich noch folgende Stellen: Latino redet das Grabmal der Hadriana an (V, 4):

Benche chiamar sepolcro non ti debbo,
Ma erario, ove s'asconde il mio thesoro.

Bei Shakespeare ruft Romeo, als er Paris in das Gewölbe legt:

A grave? O, no; a lanthorne, slaughtered youth;
For here lies Juliet, and her bewtie makes
This vault a feasting presence full of light.

Aber ein Erario ist doch kein Lanthorne!

Hadriana redet die Amme an (I, 1):

Tu che sì spesso alhor, ch'io pargoletta
Stava per trabocca, man mi porgesti.
Porgimi hora consiglio, ond'io non cada.

Daniel bemerkt hierzu: *It is possible, that this may have suggested any part of the Nurse's famous speech in Romeo and Juliet,* Akt 1, Sc. 3: *'She could have run and wadled all about: for even the day before, she broke her brow'* etc. Man sieht, die ganze Aehnlichkeit besteht darin, dass erwähnt wird, Hadriana-Juliet sei als Kind öfter hingefallen und von der Amme wieder aufgehoben worden. Das konnte Shakespeare natürlich nicht allein wissen, sondern musste es erst von dem Italiener lernen.

Dann sagt bei Groto die Mutter zu Hadriana, nach ihrer

Meinung müsse sie sich selbst einen Gemahl wählen dürfen, und sollte ihre Wahl selbst auf Latino fallen (III, 1):

Benche *so che nol vuoi, che l'odii a morte.*

Hieran sollen die Worte Juliets erinnern (III, 5):

I will not marry yet and, when I do, I swear,
It shall be Romeo, whom you know I hate,
Rather than Paris.

Aber bei Groto spricht diese Worte die Mutter, bei Shakespeare spricht sie Julia; dies ist ein grosser Unterschied!

Endlich verweist Daniel noch darauf, dass der Bote bei beiden den Brief des Priesters als unbestellbar zurückbringt, was ein ganz nebensächlicher Umstand ist. Wie wenig Gewicht er selbst auf diese Gründe legt, geht aus dem Endurtheil hervor, das er schliesslich fällt: *Notwithstanding these resemblances, I find it difficult to believe that Shakespeare could have made use of Groto's play.* Derselben Ansicht ist Grant White (*Note in Furness's Variorum Shakespeare* p. 403): *Walker has very slender grounds for supposing that Shakespeare was acquainted with Groto's tragedy.* Auch W. W. Lloyd (in seiner Abhandlung über Romeo und Juliet in Singer's Ausgabe Shakespeare's) kann sich nicht überzeugen, dass Shakespeare das italienische Original Groto's gekannt habe. Und wie hilft er sich? Er nimmt an, dass Shakespeare Groto aus einer englischen Uebersetzung kennen gelernt. So wird, um die Conjectur zu stützen, gleich eine neue erfunden; denn von einer englischen Uebersetzung der Hadriana ist uns gar nichts bekannt. —

Begründeter ist es in Erwägung zu ziehen, in welchem Verhältniss die Stücke Lope's und Shakespeare's zu einander stehen. Da beide Dichter gleichzeitig lebten und blühten (Lope geb. 1562, Shakespeare 1564; die Blütezeit beider fängt c. 1590 an), und wir die genaue Abfassungszeit der betreffenden Stücke nicht kennen, so lagen zwei Möglichkeiten vor: man konnte vermuthen, Shakespeare habe Lope bei diesem Stücke beeinflusst, und umgekehrt. Und wirklich sind beide Vermuthungen ausgesprochen worden.

Elze hat im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. V, 1870, p. 350, die Frage angeregt, ob Lope nicht neben andern englischen Schriftstellern der Zeit auch Shakespeare gekannt und speciell in dem erwähnten Drama vor Augen gehabt

habe. Es sei auffallend, dass Lope sich viel mit englischen Stoffen beschäftigt und Anklänge an die gleichzeitige englische Literatur, wie an Fitzgeffrey, Rob. Greene und Sidney, habe. So erinnere Lope's' la Dragontea an das Gedicht von Charles Fitzgeffrey: *The Life and Death of Sir Francis Drake* (1596); in der Corona trágica behandle er das Schicksal der Maria Stuart; seine Donzella Teodor biete Vergleichungspunkte mit Rob. Greene's Friar Bacon (1594) und sein Schäferroman Arcadia klinge an Sidney's gleichnamiges Werk an. Hiergegen ist einzuwenden: Wenn Lope unter seinen 1000 Werken wirklich mehrmals englische Stoffe bearbeitet hat, so darf dies hei dem damaligen lebhaften politischen Verkehr Spaniens mit England nicht Wunder nehmen. Wir wissen, wie Lope selbst an dem grossen Kampfe zwischen den zwei Nationen persönlich Theil nahm. Er befand sich auf der Armada, welche Philipp II. 1588 gegen England entsandte, und verlor auf derselben Expedition einen Bruder. Kein Wunder, dass er eine Dragontea (1597) schrieb, ein Gedicht auf Drake, das aber mit dem Gedicht Fitzgeffrey's nur den Helden gemein hat. Lope's Gedicht ist eine leidenschaftliche Schmähschrift gegen Drake und die Königin Elisabeth. Ebenso behandelte er in seiner Corona trágica das Schicksal der Maria Stuart in einer von den englischen Anschauungen grundverschiedenen Weise. In diesem Gedichte, das gleichfalls Schmähungen gegen Elisabeth enthält, wird Maria als die reine Märtyrerin der katholischen Religion geschildert. „Wer den Nationalhass der Spanier gegen die Engländer in seiner ganzen Energie kennen lernen will, sagt Schack c. l., lese Lope's Dragontea und Corona trágica, und die Ode al armamento de Felipe II. contra Inglaterra von Góngora". Auch wissen wir, dass Lope in seiner Arcadia nicht Sidney, sondern Cervantes nachgeahmt hat. Dass ersterer nicht die Quelle Lope's sein konnte, ergiebt sich schon aus der Abfassungszeit der beiden Gedichte: Lope's Arcadia ward 1585 verfasst (cf. Klein, IX, 535), Sidney's aber erst 1598; ausserdem lagen derartige Schäferromane im Geschmack der damaligen Zeit. Von Robert Greene aber wissen wir, dass er in Spanien gereist war (cf. R. Greene's Works, by A. Dyce. London 1831. Vol. I. Preface); somit könnte man eher auf einen Einfluss, den Lope auf Greene geübt, schliessen, als umgekehrt.

Für Shakespeare selbst führt Elze an, dass Lope im Animal

de Ungria ein spanisches Schiff in Ungarn landen lasse, was an die bekannte böhmische Küste im Wintermärchen erinnere. Dies würde aber doch weiter nichts beweisen, als dass beide Dichter es mit der Geographie gleich leicht genommen haben. — Wenn Elze ferner erwähnt, dass Graf Gondomar, der 1613—1622 spanischer Gesandter in London war, englische Bücher und Manuscripte nach Spanien geschafft habe, so kann dies wenigstens auf unser Stück keinen Einfluss ausgeübt haben, da die Castelvines y Monteses, wie wir wissen, sicher vor 1603 verfasst sind. Wenn endlich Elze fragt: „Kann nicht Lope de Vega ebensowohl einige Kenntniss der englischen Sprache und Poesie besessen haben?", so müssen wir wohl nach Schack mit einem entschiedenen Nein antworten. Die Geistesproducte fremder Völker mit Ausnahme der Italiener und Portugiesen wurden aus religiösen Beweggründen streng von dem erzkatholischen Spanien ferngehalten. Namentlich aber verabscheute man alles, was aus England, dem Lande der Erzketzer, kam. Wir haben bereits erwähnt, dass Lope hierin keineswegs seinen Landsleuten überlegen war, dass er vielmehr ihren Anschauungen wiederholt Ausdruck gab. So drang die englische Sprache nur spät erst in Spanien ein. Noch im Jahre 1754 soll es kein einziges englisches Buch in spanischer Uebersetzung gegeben haben. Jedenfalls dürfen wir für das Ende des 16. Jahrhunderts einen Einfluss englischer Poesie auf die spanische nicht annehmen.

Der Vertreter der andern Ansicht, dass Shakespeare Lope's Drama gekannt und benutzt habe, ist Klein. Und es lässt sich nicht leugnen, dass man für seine Ansicht mehrerlei geltend machen kann.

Spanische Romanzen waren am Ende der Regierung der Elisabeth in England vielfach verbreitet (cf. Drake, c. l. I, p. 570), ebenso spanische Novellen, die mehrfach Stoff zu Dramen hergeben mussten. Schack citirt eine ganze Reihe von Dramen von Beaumont und Fletcher, deren Plan aus spanischen Werken geschöpft ist (II, p. 53). Dasselbe wissen wir von spanischen Comödien: cf. Collier, *History of English Dramatic Poetry* II, 419: *I may boldly say it — that comedies in Latin, French, Italian, and Spanish, have been thoroughly ransacked to furnish the playhouses in London.* Auch wurden zu Shakespeare's Zeit bereits spanische Stücke zu London in englischer Bearbeitung aufgeführt. Dagegen

muss selbst Schack zugeben (c. l. p. 54), dass sich unter den Dramen von Shakespeare's Zeitgenossen von keinem mit Bestimmtheit behaupten lasse, es sei einem spanischen nachgeahmt. „Unzweifelhafte Entlehnungen dieser Art kommen erst in der Zeit Karl's II. vor." Es lässt sich nicht leugnen, dass vielfach Beispiele von Uebereinstimmnng vorkommen; so, um nur einige der bekanntesten anzuführen, zwischen Beaumont und Fletcher's *Maid of the Mill* und Lope's Quinta de Florencia; zwischen Webster's *Duchess of Malfy* und dem Mayor domo de la Duquesa de Amalfi des Lope. Aber v. Schack weist darauf hin, dass sich diese ebenso gut durch die gemeinsame Entlehnung aus derselben Novelle erklären lassen; beide erwähnten Stücke des Lope sind nach italienischen Novellen gedichtet. Trotzdem hält er es für höchst wahrscheinlich, dass die Werke der spanischen Dramatiker in England zur Zeit der Elisabeth bekannt gewesen seien und möchte dies namentlich für Lope annehmen.

So hat man denn auch bei Shakespeare eine ganze Reihe von Anklängen an spanische Stücke constatiren zu müssen geglaubt. Shakespeare's *Twelfth Night* soll an die anonyme Comödie La Española en Florencia (die aus Bandello entlehnt ist), sein *Winter's Tale* an El marmol de Felisardo, *As you like it* an Las flores de Don Juan (Klein, X, 106), *All's well that ends well* an La Hermosura aborrecida (Klein, X, 155), *Taming of the Shrew* an El caballero de Olmedo (Klein, X, 435), und schliesslich *The two Gentlemen of Verona* an mehrere spanische Stücke erinnern. Von dem letztgenannten Stück behauptet Carriere (Jahrbuch der Deutschen Shakespeare - Gesellschaft VI, p. 367), dass es „wie eine Verwebung mannigfacher spanischer Motive erscheine". Zwar weiss er kein bestimmtes Drama als Vorbild Shakespeare's anzuführen, meint aber, gewisse Züge müsse er aus spanischen Dramen entlehnt haben. Carriere nimmt somit ohne weiteres an, dass Shakespeare eine ziemlich ausgebreitete Kenntniss der gleichzeitigen spanischen Literatur gehabt haben müsse. Er glaubt, der Umstand, dass Julia ihrem Proteus in Männertracht folgt, sei ein spanisches Motiv. Als ob derartiges nicht auch in italienischen Novellen vorkäme. Ich erinnere nur daran, dass gleich bei da Porto und Bandello Julia ihrem Romeo in Männerkleidern folgen will. Und fast von allen andern oben erwähnten Stücken wissen wir, dass Shakespeare sie nach italienischen Novellen, resp. eng-

lischen Nachbildungen solcher gedichtet hat. *Twelfth Night* stammt aus Bandello, *Winter's Tale* floss zunächst aus Robert Greene's *Pleasant History of Dorastes and Fawnia,* dem wohl eine uns unbekannte Novelle, aus der auch Lope geschöpft hat, zu Grunde lag (dies nimmt wenigstens Schack II, 338 an). *As you like it* stammt zwar zunächst aus Thomas Lodge's *Rosalynd, Euphues Golden Legacy*, 1598, oder aus *The Coke's Tale of Gamelyn.* Auch hier nimmt Klein (X, p. 106) an, dass diese wiederum aus einem französischen Conte geflossen sind, dem auch Lope folgte. *All's well that ends well* stammt aus Boccaccio, vermittelst Paynter's *Palace of Pleasure. Taming of the Shrew* ist nach den Menächmen des Plautus gedichtet, die Shakespeare aus einer englischen Uebersetzung kennen lernte.

So finden wir eine ganze Reihe von Beispielen für die höchst interessante Erscheinung, dass italienische Novellen ihren Weg, zuweilen über Frankreich, zugleich nach England und Spanien nahmen und in beiden Ländern fast gleichzeitig zu Dramen verarbeitet wurden. Es ist leicht, noch mehr Beispiele zu obigen hinzuzufügen. So findet sich der Stoff zu La Quinta de Florencia und dem *Maid of the Mill* bei Bandello und Belleforest, und dann in spanischen und englischen Dramen. Ein anderes Beispiel entnehme ich den neuerdings erschienenen Funfzehn Essays von H. Grimm, Neue Folge, Berlin 1875. In einer Abhandlung über Shakepeare's Sturm in der Bearbeitung von Dryden und Davenant, weist Grimm Aehnlichkeiten zwischen Shakespeare's Sturm und und einigen Scenen im Cymbeline und einem Stück des Calderon nach. Er nimmt aber nicht an, dass Calderon sein Stück aus den beiden genannten Dramen Shakespeare's zusammengeschmiedet hat, findet es vielmehr zweifelhaft, ob Shakespeare überhaupt zu Calderon's Zeit in Spanien bekannt gewesen sei. Indem er „märchenhafte Grundelemente“ in beiden Stücken nachweist, glaubt er, dass beide aus derselben Quelle schöpften, dass beide auf die gleiche novellistische Grundlage zurückgeführt werden müssten. Nun weiss er zwar keine bestimmte Novelle als Quelle zu nennen, erinnert aber daran, dass die Idee von der himmlischen Unwissenheit der Jugend uralt sei und sich bereits in indischen Sagen, dann in griechischen Mythen, ferner in Baarlam und Josaphat, und endlich auch in den Cento Novelle finde. Wie das Märchen dann aus Italien nach Spanien und gar nach England gekommen

sei, lasse sich freilich nicht nachweisen, doch müsse gewiss mündliche Ueberlieferung angenommen werden. — Man sollte deshalb mit der Annahme, englische Stücke seien aus spanischen entlehnt, recht vorsichtig umgehn; wie leichtsinnig man aber bei derartigen Vergleichungen gewesen, möge ein Beispiel zeigen. Es ist vermuthet worden, dass die Stelle im Hamlet:

The undiscovered country, from whose bourn
No traveller returns

aus der spanischen Romanze Palmerin d'Oliva entlehnt sei, wo sich ein ähnlicher Gedanke findet: *Before he took his journey wherein no creature returneth againe;* man hat dann auch höchst gelehrt nachgewiesen, dass von dieser spanischen Ballade bereits 1588 eine englische Uebersetzung existirt habe (Drake, c. l. I, 570), aber ganz übersehn, dass obiger Gedanke Gemeingut unzähliger Dichter seit den ältesten Zeiten gewesen; so findet er sich bereits bei Catull c. III: illuc unde negant redire quemquam. Elze (Shakespeare's Hamlet, Leipzig 1857, p. 186) bemerkt mit richtigem kritischen Tact zu der Stelle: „Es giebt viele Gedanken, welche allen Dichtern fast in denselben Ausdrücken in die Feder fliessen, ohne dass sie darum einer vom andern entlehnt hat.“ Demnach beweisen obige Anklänge Shakespeare's an spanische Stücke keinen spanischen Einfluss, sie beweisen nur, dass eine gemeinsame Quelle vorhanden war. Nicht aus entlegenen Ländern pflegte Shakespeare seine Stoffe herzunehmen. In den Stücken, die italienischen Novellen entstammen, folgt er doch nicht diesen, sondern englischen Uebersetzungen oder Bearbeitungen: so in *Cymbeline, Merchant of Venice, Measure for Measure, Much Ado about Nothing* (die letzteren zwei vermittelst Belleforest, wie bei *Romeo and Juliet*). Er griff vielmehr nach dem Nächstliegenden, zu Stoffen, die zu seiner Zeit recht volksthümlich waren, und schuf aus oft unscheinbaren Erzählungen seine grossen Meisterwerke.

Dazu kommt noch, dass die spanische Sprache zu jener Zeit in England fast noch unbekannt war. Erst 1590 erschien eine englische Uebersetzung einer spanischen Grammatik nebst Lexicon von John Thorins, und 1591 die erste spanische Grammatik mit Lexicon, verfasst von Richard Percival (cf. Warton, History of English Poetry IV, p. 335). Wir müssten somit annehmen, dass Shakespeare einer der ersten gewesen, die in England die spanische

Sprache erlernt haben. Dies ist nicht wahrscheinlich, wenn man erwägt, dass Shakespeare wenn auch keinen Nationalhass, so doch wahrlich nichts weniger als Vorliebe für Spanien gezeigt hat. Sein Don Armado in *Love's Labour Lost* ist ein Bild des spanischen Renommisten; und mit Recht vermuthet Elze (Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft X, p. 122), dass der Name ein absichtlicher Anklang an die Armada ist. Ein weiterer Seitenhieb auf die Spanier ist *the Great pirate Valdes* (Pericles IV, 1); dies ist nämlich der Name eines von Drake gefangen genommenen Admirals: Don Pedro Valdes.

Gleichwohl hat Klein (X, 340 fgg.) versucht nachzuweisen, dass Shakespeare's *Romeo and Juliet* directe Entlehnungen aus spanischen Stücken enthalte, wenn er auch bescheiden sagt, er wolle mit einer solchen Behauptung noch hinter dem Berge halten, „um nicht die Holzköpfe von der Shakespeare-Gelehrsamkeit vor den Kopf zu stossen". So soll (VIII, 859) die alte spanische Comedia Celestina den Stoff zu dem Wechselgespräch zwischen Romeo und Benvolio I, 1, wo dieser dem betrübten Verliebten gute Rathschläge giebt, geliefert haben. Dabei vergisst Klein ganz, dass jene Worte Benvolio's:

> *Be ruled by me, forget to think of her,* und
> *Examine other beauties* etc.

fast wörtlich aus Brooke entlehnt sind. Noch ärger ist es, wenn er annimmt, die Worte II, 1:

> *I conjure thee by Rosaline's bright eyes,*
> *By her high forehead and her scarlet lip,*
> *By her fine foot, straight leg* etc.

erinnerten an Calisto's Schilderung der Reize Melibea's, und die betreffende Stelle der Celestina wörtlich übersetzt abdruckt. Als ob dergleichen nicht jeder Liebhaber an seiner Geliebten zu rühmen wisse.

Vor allem aber glaubt Klein, dass Shakespeare folgende Züge zu *Romeo and Juliet* dem entsprechenden Stücke Lope's entlehnt habe:

1) Klein sagt, Shakespeare und Lope lassen beide die über Romeo's Erscheinen auf dem Ball ergrimmten Feinde dadurch besänftigt werden, dass man ihnen bedeutet, der Jüngling sei von edlen Sitten und ohne Arg eingetreten; bei Shakespeare I, 5 sagt der alte Capulet zu Tybalt:

Content thee, gentle coz, let him alone;
He bears him like a portly gentleman;
And, to say truth, Verona brags of him
To be a virtuous and well govern'd youth:
I would not for the wealth of all the town
Here in my house do him disparagement.

Bei Lope I, 2 beruhigt Teobaldo den Antonio mit diesen Worten:

This youth a noble nature doth unfold,
Though but of thoughtless age he is;
He knows no venom of that cursed hate
So madly cherish'd by our rival kin,
And seeing that we joyous revels hold,
He boldly comes to share them. — —
He comes in boyish confidence and truth.

Einmal wird bei Shakespeare die jugendliche Unbedachtsamkeit Romeo's gar nicht mit erwähnt, und hält bei Lope Teobaldo den Antonio zurück, während bei Shakespeare viel tactvoller der Hauswirth selbst den ungestümen Tybalt zügelt. Dann findet sich derselbe Gedanke bereits in den Novellen, von Bandello an. Bandello: tuttavia, perche Romeo oltra ch'era bellissimo era anco giovanetto molto costumato e gentile, era generalmente da tutti amato; i suoi nemici poi non gli ponevano cosi la mente, come forse haverebbono fatto s'egli fosse stato di maggior' etate: p. 4.

Boaistuau: les Capellets dissimulans leur hayne ou bien pour la reverence de la compagnie, ou pour le respect de son aage, p. 35. Brooke (p. 12.):

The Capilets disdayne the presence of theyr foe,
Yet they suppresse theyr styrred yre, the cause I doe not knowe:
Perhaps toffend theyr gestes the courteous knights are loth,
Perhaps they stay from sharpe reuenge, dreadyng the Princes wroth.
Perhaps for that they shamd to exercise theyr rage:
Within their house, gainst one alone, and him of tender age.

'*The Capilets disdain the presence of their foe*' übersetzt Klein (p. 341): „Die Capulets achten nicht auf ihres Parteifeindes Gegenwart“: sie achten wohl auf sie, unterdrücken aber ihren Grimm darüber. —

Paynter: *The Capellets, dissembling their mallice, either for the honor of the company, or else for respect of his age, did not misuse him eyther in worde or deede.* p. 92.

2) soll Shakespeare folgenden Zug dem Lope danken; bei diesem ruft Roselo, als er erfährt, wer Julia sei, I, 2:

Great Heaven, why a Montes I?
Why not Castelvin born as yon sweet maid?

Ebenso ruft Julia, als Celia ihr sagt, der Jüngling, den sie liebe, sei Roselo, Arnaldo's Sohn, *Lord of the house Montesi:*

Oh Celia, say not so! oh, grief! oh, tears!
Oh, misery and woe!

Aehnlich bei Shakespeare I, 5, wo Romeo sagt:

Is she a Capulet?
O dear account! my life is my foe's debt.

Und Julia ruft II, 2:

O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo?
Deny thy father and refuse thy name;
Or, if thou wilt not, be but sworn my love,
And I'll no longer be a Capulet.

Auch dies findet sich vorher bereits bei Bandello, p. 6; so heisst es von Romeo, als er die Herkunft Julia's erfährt: di questo si trovò forte di mala voglia, stimando cosa perigliosa e molto difficile à poter conseguir desiderato fine di questo suo amore; und ebenso gleich darauf Julia: al cognome del Montecchio rimase meza stordita la giovane, disperando di poter' ottener per sposo il suo Romeo, per la nemichevol gara, chera tra le due famiglie. —

Boaistuau: lequel (Romeo), indigné outre mesure de quoy la fortune l'avait adressé en lieu si perilleux, iugeoit en soymesme qu'il estoit presque impossible de mettre fin à son entreprinse: p. 37; und von Julia: la pucelle au seul nom de Montesche demeura toute confuse, desesperant du tout de pouvoir avoir pour expoux son affectionné Rhomeo, pour les anciennes inimitiez d'entre les deux familles. — Ferner Brooke (p. 15) von Romeo:

Thus hath his foe in choyse to geue him lyfe or death,
That scarsely can his wofull brest keepe in the liuely breath.
Wherfore with piteous plaint feerce fortune doth he blame,
That in his ruth and wretched plight doth seek her laughing game.

und von Julia:

The woord of Montegew, her ioyes did ouerthrow,
And straight in steade of happy hope, despayre began to growe.
What hap haue I quoth she, to loue my fathers foe?

Paynter sagt von Romeo: *who wroth beyonde measure that fortune had sent him to so dangerous a place, thought it impossible to bring to end his enterprise begon;* und von Julia: *But the mayden at the onely name of Montesche was altogyther amazed, despayrynge for ever to attayne to husband hir great affectyoned fryend Rhomeo, for the annoyent hatreds between those two families:* p. 95 fg. —

3) Bei Lope und Shakespeare finden sich in der Garten- resp. Balconscene die Worte der Julia: Schwöre nicht.

Lope I, 4: Jul. *Look that thou no promise dost forget.*
Roselo. *Nay, this I swear, forgetting such*
May heaven desert me at my need.
Jul. *Swear not, for I have read*
That ready swearers have
Scant credit with the world or God.

Shakesp. II, 2: Rom. *Lady, by yonder blessed moon I swear*
That tips with silver all these fruit-tree tops.
Jul. *O, swear not by the moon* etc.
Rom. *What shall I swear by?*
Jul. *Do not swear at all, — —*
Well, do not swear.

Bei Bandello findet sich nichts entsprechendes, wohl aber bei Brooke p. 20:

But that in it, you might I loue, you honor, serue and please,
Tyll dedly pangs the sprite out of the corps shall send:
And thereupon he sware an othe, and so his tale had ende.

Julia wehrt ab: *Ah my deere Romeus, keepe in those woords (quod she)* etc.; er soll ihr seine Liebe gestehen in *few vnfained woords.* Aehnlich Paynter; Romeo verspricht: *to love, serve, and honor you, so long as breath shal remaine in me;* und Julia antwortet: *Syr Rhomeo, I pray you not to renue that grief agayne;* sie ersucht ihn *to declare unto her in fewe wordes what his determynation is to attaine.*

Ebenso sagt bei Boaistuau (p. 39), als Rhomeo ihr seine Liebe zusichert, Julia, er solle ihr „exposer en peu de paroles quelle est sa deliberation pour l'avenir". — So stehen in den Novellen die eidlichen Versicherungen Romeo's den *fewe woords* gegenüber, die Julia von ihm verlangt; sie weist jene zurück. —

4) Am Ende des Ballfestes ruft der alte Capulet bei Lope und Shakespeare: Fackeln her, wovon in den Novellen nichts stehe.

Lope: Teobaldo. *Already dance and revel cease.*
Antonio. *Torches, ho! torches, here.*
Teobaldo. *Farewell* etc. I, 2.
Shakesp. I, 5: Cap. *I thank you, honest gentlemen, good night.*
More torches here! Come on then, let's to bed.

Bei Bandello wird p. 5 il ballo del torchio erwähnt; und p. 6 eilt Giulietta, als die Gäste nach Hause gehen, mit ihrer Amme in ein Zimmer, das nach der Strasse hinausführt, um sich nach Romeo zu erkundigen; e fattasi alla finestra che per la strada da molti accesi torchi era fatta chiara: p. 6. Ebenso findet sich bei Boaistuau ein bal de la torche und werden beim Scheiden den Gästen Fackeln vorgetragen: Qui sont ces deux iouvenceaux, qui sortent les premiers avec deux torches devant? fragt Juliette p. 37.

Bei Brooke wird der „torches daunce" erwähnt, p. 15; dann fragt Juliet die Amme:
What twayne are those (quoth she) which prease vnto the doore,
Whose pages in theyr hand doe beare, two toorches light before? p. 16.
Bei Paynter wird gleichfalls der *daunce of the torche* erwähnt; ferner fragt Julietta die Amme: *Mother, what two yong gentlemen be they which first goe forth with the two torches before them?*

Ueberall werden also beim Scheiden der Gäste aus dem Hause Fackeln erwähnt; es ist demnach durchaus nicht auffällig, dass Lope und Shakespeare übereinstimmend den alten Capulet als den Hauswirth nach Fackeln zum Hinausleuchten der Gäste rufen lassen. —

5) Lope's 1. Akt schliesst mit einem Rufe hinter der Scene, gesprochen von Marin:

Marin *(without). Come, master, or I'm off, alone.*

Es ist am Ende der Gartenscene; Marin fordert Roselo auf zu fliehen, da Leute kommen. Bei Shakespeare ruft bei dem Zusammentreffen von Romeo und Juliet in Capulet's Garten II, 2 die Amme *(within): Madam!* Auch dies hält Klein für eine Nachahmung. In den Novellen findet sich etwas entsprechendes freilich nicht; aber bei Dramatisirung derselben gab ein solches Unterbrechen der Unterredung zwischen den beiden Liebenden eine gute Gelegenheit die Scene abzuschliessen. Dies bot sich einem gewandten dramatischen Dichter von selbst dar, und braucht Shakespeare derartiges wahrlich nicht erst von Lope gelernt zu haben. —

6) verweist Klein auf die Gleichheit im Strassenkampf (Lope

II, 1; Shakespeare III, 1); so auf Romeo's Apostrophe an Julia; bei Shakespeare:

— O sweet Juliet,
Thy beauty hath made me effeminate
And in my temper soften'd valour's steel!

Aehnlich gedenkt Roselo bei Lope in dieser Kampfscene Julia's:

Roselo *(apart to Anselmo). Anselmo, go my father tell,*
And say I hold for Julia's sake alone,
Although my blood denies her kin and house.
Anselmo *(apart to Roselo). No need of words, I see*
That love doth blind thee.

Als Roselo vorschlägt, Otavio solle die Andrea Montes und er die Julia Castelvin heirathen, entbrennt der Kampf erst recht heftig; da zieht Roselo endlich das Schwert, indem er beiseite spricht:

Oh Julia mine own love, forgive, forgive.
Out, villain! Know, that no coward's arm I own,
One holds me back, who love my soul hath taught.

Bei Bandello steht hiervon nichts, wohl aber bereits bei Luigi da Porto: alla sua donna rispetto havendo di percuotere alcuno della sua casa si guardava. Dann bei Boaistuau, wo p. 44 Rhomeo zu Thibault spricht: je te prie de croire, qu'il y a quelque autre particulier respect, qui m'a si bien commandé jusques icy,qui je me suis contenu, comme tu vois. Ebenso Paynter, p. 104: *And if thou thinkest that for default of courage I have fayled myne endevor, thou dost greate wronge to my reputacion. And impute thys my suffrance to some other perticuler respecte, rather than to wante of stomacke.* Ebenso Brooke (p. 34), wo Romeus zu Tybalt spricht:

Thou doest me wrong (quoth he) for I but part the fraye;
Not dread, but other waighty cause my hasty hand doth stay.

In derselben Scene ist Folgendes zu beachten: In den Novellen gerathen Romeo und Teobaldo unmittelbar aneinander. Lope schiebt den Otavio, Roselo's Nebenbuhler, an Tybalt's Stelle; nicht Teobaldo, der Onkel Julia's, wird erschlagen, sondern Otavio, den er selbstständig als den Rivalen Roselo's erfunden. Bei Shakespeare, der in dieser Scene sich an keinen der Vorgänger eng angeschlossen hat, beginnen Mercutio und Benvolio den Kampf; Mercutio wird von Tybalt erschlagen. Um Romeo noch mehr zu entschuldigen, lässt er erst dessen Freund erschlagen werden, ehe

er selbst wüthend zieht und den Tybalt tödtet. Während der Tebaldo Lope's der Onkel der Julia war, ist Shakespeare's Tybalt wie in den Novellen ihr Vetter (Paynter: *cosin germayne to Julietta;* Brooke: *our Juliets unkles sonne, that cliped was Tibalt; cugino di Giulietta* bei Bandello). Der Rival Romeo's wird bei Lope so wie bei Shakespeare erschlagen. Aber während dies bei ersterem Otavio ist, den er selbstständig erfunden (er ist der Vetter der Julia: I, 2 sagt Teobaldo: *'twould be a happy day for us,*
That sees fair Julia wed Otavio.
Antonio: *They're cousins, true),* ist es bei Shakespeare wie in den Novellen Tybalt. So folgt er den Novellen und nicht Lope. — Uebrigens wird in den Novellen erwähnt, dass, als Romeo in den Kampf eingreift, bereits mehrere gefallen waren. Bandello p. 12: già erano per terra due ò tre per banda caduti; Boaistuau p. 43: il y en avoit plusieurs blessez des deux costez. Brooke p. 33:

They pittie much to see the slaughter made so greate,
That wetshod they might stand in blood on eyther side the streate.

Paynter, p. 103: *After he had well advised and beholden many wounded and hurt on both sides.* —

7) Bei Shakespeare sagt Julia in dem Schlummertranksmonolog IV, 3, 30 fg.:

How if, when I am laid into the tomb,
I wake before the time that Romeo
Come to redeem me? —
Where, for these many hundred years, the bones
Of all my buried ancestors are pack'd:
Where bloody Tybalt, yet but green in earth,
Lies etc.

Auch diese Züge soll Shakespeare dem Lope entlehnt haben, der Akt III, 2 den Roselo, als er durch Anselmo von dem Begräbniss und zu erwartenden Wiedererwachen Julia's hört, sagen lässt:

I tremble at thy words, Anselmo. Should
She awake amid the silent trappings of the dead,
While we can scarcely, winging way through air,
Be at the church ere she awakes,
Will she not die of fear?

Aber dies dankt Shakespeare offenbar den Novellen; so bereits bei Bandello p. 20: Se le cominciò à rappresentar nell' imaginatione Tebaldo, del modo che veduto l'haveva ferito nela gola

tutto sanguinolente: e pensando che à lato à quello, ò forse addosso sarebbe sepellita, e che in quel monimento erano tanti corpi di morti etc. Oimè, che voglio io fare? ove voglio lassciarmi porre? Se io mi destassi prima che il frate e Romeo vengano, che sarà di me? potro io sofferire quel gran puzzo che deve render' il corpo di Tebaldo etc. Auch die serpe und mille vermi werden wie bei Shakespeare erwähnt; ebenso bei Boaistuau serpens et autres bestes venimeuses; und er sagt von Juliette: il luy sembloit avis, qu'elle voyoit quelque spectre ou fantosme de son cousin Thibault, en la mesme sorte qu'elle l'avoit veu blessé, et sanglant: p. 55.

Brooke p. 70: *And what know I (quoth she) if serpentes odious,*
And other beastes and wormes that are of nature venomous etc.
Or how shall I —
Endure the loathsome stinke of such an heaped store
Of carkases, not yet consumde, and bones that long before
Intombed were, where I my sleping place shall haue,
Where all my auncestors doe rest, my kindreds common graue?
Shall not the fryer and my Romeus, when they come,
Fynd me (if I awake before), ystifled in the tombe?

Dann denkt sie an Tybalt. —

Paynter p. 120: *What know I moreover, if the serpents and other venemous and crauling wormes* etc. *But how shall I endure the stynche of so many carions and bones of myne auncestors whych rest in the grave, yf by fortune I do awake before Rhomeo and fryer Laurence doe come to help me?* — *She thought that she saw a certayn vision or fansie of her cousin Thibault* etc.

So weit Klein; es liesse sich aber noch mehr für eine Entlehnung Shakespeare's aus Lope geltend machen:

8) Lope und Shakespeare lassen Julia als Grund ihrer Thränen Trauer um den erschlagenen Verwandten angeben. So Shakespeare III, 5; Lope II, 2. Anders bei Paynter p. 111. Als die Mutter zu ihr sagt: *Think no more upon the death of your cosin Thibault,* antwortet sie: *Madame, long time it is sithens the last teares for Thibault were powred forth;* worauf die Mutter glaubt, sie sei deshalb betrübt, dass ihre Freundinnen alle verheirathet seien, sie aber noch nicht. Aehnlich bei Brooke p. 55: *Madame, the last of Tybalts teares a great while since I shed.*

Bei Bandello p. 14 antwortet Giulietta der Mutter non saper che cosa s'havesse; auch diese glaubt die Ursache ihrer Thränen darin gefunden zu haben, dass ihre Freundinnen früher als sie verheirathet seien.

Bei Lope dagegen sagt Julia:

Have I not cause to be abroad, and with despair
To weep Otavio's cruel death
In red-eyed silence with the stars?

Merkwürdigerweise hat der erste dramatische Bearbeiter der Romeo- und Julia-Sage, Groto, denselben Zug. Bei ihm räth die Amme der Hadriana, die Trauer um den erschlagenen Bruder als Vorwand zu benutzen, um den eigentlichen Grund ihrer Thränen, die Liebe zu Latino, zu verdecken. Und doch kann schwerlich von einem Einflusse Groto's auf Shakespeare die Rede sein.

9) Bei Lope hat Paris bereits vor der Ermordung Otavio's um Julia's Hand angehalten: Akt II, 2:

Count Paris did entreat me for her hand,
Ere he did journey with the Duke.

Ebenso bei Shakespeare bereits I, 2:

But now, my lord, what say you to my suit?

In den Novellen hingegen wirbt Paris erst um Julia's Hand, als deren Vater einen Gemahl für sie sucht, um ihren Kummer zu stillen. Bandello p. 15: In questo tempo (als die Eltern daran denken für Julia einen Mann zu suchen) fu messo per le mani à messer' Antonio il conte Paris —; e pratticandosi questo partito con non poca speranza di buon fine, messer' Antonio lo disse alla moglie, parendole cosa buona e molto honorata, lo disse alla figliuola; ebenso bei Boaistuau p. 50, Brooke p. 57 und Paynter p. 112. Auch diese Abweichung von den Novellen bot sich freilich dem Dramatiker, der den Stoff enger verbinden und ineinander verflechten soll, von selbst dar. —

Nach dem Auseinandergesetzten können wir Klein nicht Recht geben, wenn er meint, Shakespeare sei von Lope beeinflusst worden. Ebensowenig dürfen wir mit Klein auf eine Wechselwirkung zwischen Shakespeare und Rojas schliessen, weil bei diesem Romeo, bei jenem Julia die Nacht anruft, ihren Gang zu beschleunigen. Vielmehr scheint uns Klein von jener Sucht nach Parallelstellen ergriffen zu sein, die in der classischen Philologie so viel Unheil angerichtet hat. Freilich fand sich manches in den Novellen in

anderer Form als in den Dramen; dies ist aber durch die verschiedene Natur der beiden bedingt. Was dort schlicht erzählt wird, muss hier handelnden Personen in den Mund gelegt werden. Der Dramatiker gebraucht, um die Handlung zu beleben, mehr Personen als der Novellenschreiber; der Stoff muss anders angeordnet werden. Hier liegt die Möglichkeit sehr nahe, dass zwei Dramatiker, welche derselben Novelle folgen, dieselben dramatischen Kunstmittel in Anwendung bringen, ohne von einander zu wissen.

So haben Calderon und Schiller die bekannte Geschichte von Rudolf von Habsburg behandelt, und Viehoff (Schiller's Gedichte II, 300) weist eine Aehnlichkeit zwischen beiden Bearbeitungen der Erzählung nach. Er hütet sich aber wohl daraus zu folgern, dass Schiller Calderon nachgeahmt habe, sondern fügt weise hinzu: „Und hierin traf er, gewiss ohne es zu wissen, mit Calderon zusammen".

Sollte aber wirklich von einem Einfluss Lope's auf Shakespeare die Rede sein, so hätte er sich doch wohl in wichtigeren als in jenen unbedeutenden Nebendingen gezeigt. Aber welche unendliche Verschiedenheit herrscht hier zwischen den beiden Dramatikern! Wie viel feine Züge, welche die Sage bot, hat sich Lope entgehen lassen, während Shakespeare sie zu den herrlichsten Scenen benutzt hat. So fehlt bei Lope jenes feine psychologische Motiv, dass Romeo, ehe er Julia kennen lernt, bereits in ein andres Mädchen verliebt ist, gänzlich. Bei Shakespeare geht Romeo auf den Maskenball von der Liebe zu Rosalinde verleitet; bei Lope aus reiner Abenteurerlust. Bei diesem kennt Roselo die Julia schon, als er sie sieht; bei Shakespeare verliebt er sich in dieselbe, ohne zu wissen wer sie ist. Lope lässt den alten Antonio selbst auf Roselo losstürmen; bei Shakespeare ist es der Heissspom Tybalt, der von dem Hausherrn taktvoll zurückgehalten wird, einen Gast zu beleidigen. Dieser lässt Romeo und Juliet bei ihrem ersten Zusammentreffen nur wenig Worte wechseln; bei Lope verabreden sie nach langem Zwiegespräch sofort ein Rendezvous. Lope's Roselo ist ein leichtsinniger Jüngling, der spielt und die Nächte umherschwärmt; Shakespeare's Romeo ist ein schwärmerischer Liebhaber. Roselo plaudert seine Liebe sofort allen Bekannten aus; Romeo verbirgt sie keusch vor aller Welt in seinem Herzen. Lope lässt nur erzählen, dass Roselo Nachts

sich mit Julia treffe; Shakespeare giebt uns nach Andeutungen der Novellen dafür die wundervolle Balconscene. Lope wusste die Gestalt des Mönchs nicht zu verwerthen; bei Shakespeare ist seine ehrwürdige Erscheinung eine Hauptzierde des Dramas. Sollte Shakespeare Lope's Drama wirklich gekannt haben, so müssen wir ihn auch noch deshalb bewundern, dass er aus demselben nichts entlehnt, sich vielmehr an die hochpoetische Novelle Brooke's angeschlossen hat. — Daniel erwähnt in seiner soeben erschienenen Abhandlung über die Quellen zu Shakespeare's Romeo and Juliet der spanischen Stücke mit keiner Silbe; und er thut wohl daran.

Noch eins bleibt zu erwägen übrig: man hat neben Brooke auch Paynter als Quelle Shakespeare's bezeichnet. So sagt Delius in der Einleitung zu dem Stück: „Shakespeare hat sich näher dem Gedicht A. Brooke's angeschlossen, als der Novelle Paynter's, obwohl kein Zweifel sein kann, dass auch diese ihm vorlag.“ Ich wüsste nichts anzugeben, was für eine Benutzung Paynter's spräche, als den Namen Romeo, der ja bei Brooke *Romeus* heisst, und die Erwähnung der *40 ducates,* welche Romeo dem Apotheker giebt. Bei Paynter sind es wie bei Boaistuau *50 ducates;* bei Brooke dagegen, der selbst die Geldsorten englisch angiebt: *50 crownes of gold.* Wie wenig übrigens Shakespeare auf dergleichen Nebendinge giebt, ersehen wir daraus, dass er in der ersten Recension von 1597 nur *twentie duckates* angiebt, dass er Sainct Frauncis in *St. Peter's Church* umwandelt, und Juliet 14 Jahr alt sein lässt, während sie bei Brooke 16, bei Paynter 18 Jahr alt ist. Endlich könnte noch die Zeitbestimmung für die Wirkung des Pulvers:

Thou shalt continue two and fortie houres,

auf eine Benutzung Paynter's hinweisen; denn Brooke p. 64 sagt, ohne bestimmte Zeitangabe, nur:

Longer or shorter is the time before the sleeper waketh.

Paynter dagegen: *and you abide in sutch extasie the space of forty houres at the least* (p. 117), wörtlich nach Boaistuau: tu demeureras en telle extase l'espace de quarante heures pour le moins. Bandello hat: circa quaranta hore almeno; Luigi da Porto: per quarant' otto hore, over poco piu o meno. Bei der Clitia sind es 2 Tage; bei Groto 16 Stunden. Masuccio hat: l'avrebbe non solo per tre dì fatta dormire. Da die Angabe der *two and fortie houres*

sich bei Shakespeare in der Quarto von 1597 nicht findet, sondern erst in den spätern Ausgaben auftritt, so könnte man vermuthen, dass Shakespeare ursprünglich allein Brooke gefolgt sei und erst später aus Paynter einige Züge nachgetragen habe. Ich würde aber dergleichen Nebenumstände gar nicht erwähnt haben, wenn es nicht an und für sich wahrscheinlich wäre, dass Shakespeare Paynter's Novelle gelesen habe. Bekanntlich dankt er dem *Palace of Pleasure* den Stoff zu mehreren anderen Stücken. —

So bleibt uns denn, vielleicht neben Paynter, als Hauptquelle Shakespeare's Brooke übrig. Es ist Malone's Verdienst dies zuerst erkannt zu haben (in seiner Ausgabe 1821). Folgende gewichtige Gründe stützen seine Behauptung:

1) Bei Brooke und Shakespeare heisst der *prince* von Verona *Escalus,* bei Paynter *Signor Escala,* zuweilen *Lord Bartholomew of Escala.* Den Namen *Escalus,* der wohl aus della Scala entstanden ist, hat Shakespeare auch in seinem *Measure for Measure.*

2) Bei Brooke und Shakespeare heisst der Name *Montagues,* bei Paynter *Montesches.*

3) Der Bote des Lawrence, der den Brief an Romeo bringen soll, heisst bei Brooke und Shakespeare *Friar John,* bei Paynter *Anselme.*

4) Bei Brooke und Shakespeare schreibt Capulet die Namen der Gäste auf, bei Paynter wird hiervon nichts erwähnt.

5) Bei Brooke und Shakespeare heisst der Sitz der Capulets *Freetown,* bei Paynter *Villafranco.*

6) Mehrere kleine Züge weisen auf Brooke hin; ja zuweilen erinnert der Wortlaut an jenen. Nachweise hierfür finden sich in den Anmerkungen zu Shakespeare's Ausgabe von *Romeo and Juliet* (Malone's Shakespeare, by Boswell VI, 3).

Für Brooke lässt sich ausserdem noch Folgendes geltend machen:

7) Brooke und Shakespeare nennen den Vornamen des alten Capulet nicht, Paynter nennt ihn nach seinen Vorgängern Antonio oder Anthonie (Antonio heisst er auch bei Lope).

8) Bei Brooke und Shakespeare heisst der Graf nur Paris, und zwar in der Regel in der Form *County Paris;* Paynter nennt ihn Ein Mal wenigstens *count of Lodronne.*

9) Shakespeare gebraucht ein Mal die Form *Capel* für *Capulet:*

her body sleepes in Capels monument: V, 1.

Auch Brooke hat diese Form ein Mal, während er sonst *Capilet* oder *Capelet,* Shakespeare *Capulet* schreibt. Paynter hat die Form *Capel* nicht. —

Um zu zeigen, wie eng sich Shakespeare an Brooke anschliesst, hat Daniel (c. l.) bei jeder einzelnen Scene des Dramas auf die entsprechenden Verse Brooke's hingewiesen; dies hatte vor ihm bereits Malone gethan. Wir lassen im Folgenden ein paar Stellen zur Vergleichung folgen, welche uns am meisten Beweiskraft zu haben scheinen.

Oben ist bereits erwähnt worden, wie Shakespeare mehrere Züge zu dem Character der Amme von Brooke entlehnt hat; damit man gar nicht im Zweifel bleiben könne, finden sich nicht nur dieselben Züge, sondern sogar dieselben Worte wie bei Brooke: so III, 5, wo die Amme den Count Paris lobt und Romeo tadelt:

He dares ne'er come back to challenge you.
I think it best you married with the county. — —
I think you are happy in this second match.

Brooke: *And eke she praiseth much to her the second marriage;*
And county Paris now she praiseth ten times more
By wrong; than she herself by right had Romeus prais'd before.
Paris shall dwell there still; Romeus shall not return.

IV, 3 schickt Juliet die Amme mit den Worten weg:

But, gentle nurse,
I pray thee, leave me to myself to-night;
For I have need of many orisons
To move the heavens to smile upon my state.

Brooke: — *wherefore, this night, my purpose is to pray*
Unto the heavenly minds that dwell above the skies — —
That they so smile upon the doings of to-morrow.

III, 3 erhält Romeo die Nachricht, dass er verbannt sei; als er darüber in masslosen Schmerz versinkt, redet der Friar ihn an:

Art thou a man? thy form cries out thou art:
Thy tears are womanish; thy wild acts denote
The unreasonable fury of a beast.

Brooke: *Art thou quoth he a man? thy shape saith, so thou art*
Thy crying, and thy weping eyes, denote a womans hart.
For manly reason is quite from of thy mynd outchased,
And in her stead affections lewd, and fansies highly placed:

So that I stoode in doute this howre (at the least)
If thou a man, or woman wert, or els a brutish beast.

Ebenso wörtlich entlehnt ist die Beschreibung der Wirkung des Pulvers, IV, 1:

Take thou this vial, being then in bed,
And this distilled liquor drink thou off;
When presently through all thy veins shall run
A cold and drowsy humour, — for no pulse
Shall keep his native progress — —
Then, as the manner of our country is,
In thy best robes uncover'd on the bier
Thou shalt be borne to that same ancient vault etc.

Brooke: *Receiue this vyoll small, and keepe it as thine eye, — —*
Then drink it off, and thou shalt feel throughout each vein and limb
A pleasant slumber slide —
No pulse shall goe etc.
Borne to their church with open face upon the bier he lies
In wonted weed attired, not wrapt in winding-sheet. —

Schmidt (c. l.) macht noch auf folgenden Zug aufmerksam, der sich bei Shakespeare und Brooke gemeinsam findet. Als der alte Capulet seine Tochter trotz ihres Widerstrebens zu einer Heirath mit Paris zwingen will, verlässt er nach harten Worten das Zimmer, ohne eine Antwort Julia's abzuwarten:

And after him his wife doth follow out of doore,
And there they leave theyr chidden childe kneeling upon the floore.

Ebenso bei Shakespeare III, 5; die Mutter sagt, als Juliet sich an sie wenden will:

Not to me, for I'll not speak a word.
Do as thou wilt, for I have done with thee.

Bei Paynter wird an dieser Stelle die Mutter gar nicht erwähnt; Juliette kniet *(fel down at his fete);* am Ende der zürnenden Worte des Vaters heisst es: *and without staying for other answer of his daughter, the olde man departed the chamber, and lefte hir upon hir knees. Julietta — retired for the day into hir chamber.* Bei Boaistuau wird die Mutter ebenso wenig erwähnt: Et sans attendre autre response le vieillard part de sa chambre, et là laissa sa fille à genoux, sans vouloir attendre aucune response d'elle. Bandello hat nur die Worte des Vaters, nichts von Julia's Niederknien, noch von der Gegenwart der Mutter bei der

Scene. Wohl aber wird die Mutter bei Da Porto erwähnt: Et non potendo da lei altro che lacrime ritrare, oltra mado scontento con madonna Giovanna la lasscio.

Obgleich somit alles auf Brooke als die einzige Quelle Shakespeare's hinweist, hat ganz neuerdings Simrock (1870, in der 2. Auflage seiner Quellen) behauptet, Shakespeare habe nicht nur Brooke und Paynter, sondern auch Bandello und sogar Luigi da Porto gekannt. Wenn auch Shakespeare die meisten der spätern Abweichungen von Bandello's Erzählung mit Brooke gemein habe, so dürfe man doch daraus nicht den Schluss ziehen, dass Shakespeare den Bandello nicht gekannt habe, da er ja diesen Veränderungen aus künstlerischen Gründen den Vorzug geben konnte. Aber einmal ist es unkritisch, Schriftsteller als Quellen für Shakespeare anzunehmen, auf welche weder der Wortlaut einzelner Stellen, noch irgend ein bestimmter Zug der Sage hinweist. Was aber den „Vorzug aus künstlerischen Gründen“ betrifft, so wird er durch folgende Erwägung widerlegt. Aeltere Kritiker haben Shakespeare einen Vorwurf daraus gemacht, dass er nicht mit Luigi da Porto und Bandello Julia in der Gruft habe erwachen lassen, als Romeo noch am Leben war. So habe er sich eine hochpoetische, echt dramatische Scene, in welcher die Liebenden Abschied von einander nehmen, entgehen lassen. Dieser Vorwurf wäre gewiss begründet (wie auch Klein darüber denken mag), wenn Shakespeare da Porto, Groto oder Bandello gekannt hätte. Aber bereits früher hat man Shakespeare von ihm freigesprochen, da er die italienischen Quellen der Sage nicht kannte. Oder glaubt Simrock wirklich, dass er aus „künstlerischen Gründen“ dieser modernen Auffassung der Sage vor jener ältern, weit dramatisch-wirksamern den Vorzug gegeben hätte? —

So sehen wir, wie unsere Sage in Italien aus uns unbekannten Quellen ihren Ursprung nahm, wie sie sich bald über ganz Italien verbreitete, wie dann der mächtig angeschwollene Strom sich theilte, von dem ein Arm nach Spanien floss, um dort nach lustigen Cascaden bald zu versiechen; wie der andre Arm aber über Frankreich nach England strömte und, seitdem Shakespeare die Richtung desselben bestimmt hat, noch heutzutage weiter strömt nicht nur durch England, sondern durch die ganze civilisirte Welt. —

Aber wie verschieden gestaltet sich die Sage in den verschiedenen Ländern! Wir haben an den betreffenden Stellen bereits

die Novellen unter einander verglichen. Die beiden italienischen Novellen in Prosa waren schlichte Erzählungen, die mit fast dramatischer Lebendigkeit den Stoff wiedergaben, wie er aus dem Volksmunde den Erzählern bekannt geworden war. Doch fanden wir hier bereits den Unterschied, dass Da Porto viel naiver erzählt, als sein Nachahmer. Aber bei weitem grösser ist der Unterschied zwischen Bandello und seinem französischen Nachfolger. Wir fühlen sofort, dass die Sage in ein anderes Land übergetreten ist. Mit stolzer Verachtung blickt Boaistuau auf seinen Vorgänger herab. Die naive Wiedergabe einer Volkssage konnte ihm, dem reflectirenden Franzosen, nicht mehr genügen. So wird alles wahrscheinlicher und begreiflicher gemacht, dabei aber der feine Staub von den Flügeln der Sage abgestreift. Die kunstlose Darstellung wird durch eine kunstvollere ersetzt. Pathetische Reden treten an Stelle der einfachen, natürlichen Worte; gelehrter Schmuck verziert die Erzählung, selbst religiöse Betrachtungen fliessen mit unter. Aber in den Händen dieses nüchternen Franzosen mit dem kalt secirenden Verstande verliert die Erzählung viel von ihrem ursprünglichen Zauber. Paynter kann hier nicht in Betracht kommen, da seine Novelle nichts als eine schülerhafte Uebersetzung des Boaistuau ist.

Wie verschieden auch die beiden uns bekannten Novellen in Versen! Clitia schildert mit südlicher Lebhaftigkeit mehr die Aeusserlichkeiten; sie giebt z. B. eine vollständige Beschreibung des Fackeltanzes; in wohltönenden Ottave Rime fliesst die Erzählung glatt dahin, frei von tiefer Leidenschaft. Ganz anders bei Brooke. Für die Veränderung der Sage können wir ihn nicht verantwortlich machen; er nahm sie aus seinem französischen Original herüber, wie er sie dort fand. Die Form aber ist ihm eigen, und er hat ein kleines Meisterwerk damit geschaffen. Tiefe Sinnsprüche schmücken die Erzählung; pathetische Reden vermeidet er, er ist nicht ein italienischer Verskünstler, sondern ein nordischer Denker, den sein Stoff zu ernsten Betrachtungen auffordert.

Bei weitem am interessantesten aber ist es, die vier Dramen, in denen die Sage bei drei verschiedenen Völkern auftritt, unter einander zu vergleichen. Der Zeit nach liegen sie gar nicht so weit auseinander: 20 Jahre Unterschied sind zwischen dem frühesten und spätesten der Dramen, wenn wir von Rojas' Spätgeburt absehen. Aber es scheint uns, als ob Jahrhunderte dazwischen lägen. Die Hadriana ist mehr eine Reihe schwungvoller Reden als ein

Drama. Den romantischen Stoff versucht Groto in ein antikes Gewand zu kleiden; seine Personen handeln nicht auf der Bühne, sie declamiren nur. Dazwischen erscheint nach alter Sitte der Chor, um weise Lehren an den Faden der Geschichte anzuknüpfen. Er macht zwar den Versuch, durch das Hinzudichten der Amme den Stoff lebensvoller zu gestalten, aber dies gelingt ihm nicht. Seine Personen sind Wesen ohne Fleisch und Blut, die bald einen Monolog von Hunderten von Versen, bald langathmige, unnatürliche Dialoge hersagen. Ganz anders in Spanien! Hier pulsirt ein lustiges, fröhliches Leben im Drama. Wir finden wohl die alten Gestalten der Sage wieder, aber sie sind lebenslustiger geworden und haben die ernste Maske der Tragödie mit dem heitern Gesicht der Comödie vertauscht. Fast nur die Namen sind von ihnen geblieben, ihr Wesen ist völlig verändert. Der schwermüthige Romeo hat aufgehört um die Geliebte zu seufzen; leichtsinnig klingen seine Worte, leichtblütig ist sein Handeln. Als er vermuthet, dass die Geliebte ihm untreu geworden, weiss er sich schnell zu trösten: die neue Stadt bietet ihm leicht ein neues Liebchen. Hier ist nichts mehr von dem ernsten, tragischen Ton; munter hüpfen die Spässe des Gracioso, selbst die hochtragische Grabesscene wird derartig umgewandelt, dass die Lachmuskeln der Zuschauer in Bewegung gesetzt werden. Witzige Dialoge, spässige Einfälle, heitere Scherze, so spielt sich die Handlung von der ersten bis zur letzten Scene ab: ewiger Sonnenschein, der nur selten von einer schnell vorüber huschenden Wolke verdeckt wird. Bei Lope wird die Tragödie zur Comödie, in unserer Bedeutung des Wortes, bei Rojas wird sie gar zur jämmerlichen Posse.

Auch bei Shakespeare pulsirt durch das ganze Stück hindurch ein kräftiges Handeln und Leben. Auch er weiss nach seiner Art des Lebens Ernst mit Scherz zu verbinden. Aber sein Schönheitssinn bewahrt ihn vor dem argen Fehlgriff, einen von Natur hochtragischen Stoff in eine Posse umzuwandeln. Auch seine Personen sind von Leidenschaft durchglüht. Aber deshalb declamiren sie nicht phrasenhafte Reden mit hohlem Pathos. Es ist kein Strohfeuer, das in ihnen aufflackert, sondern wahre Liebesgluth. Während in der Hadriana fast nur Reden declamirt werden, giebt es kaum ein lebensvolleres Stück, ein Drama, das mehr diesen Namen verdiente, das so viel Handlung hätte, als Shakespeare's Romeo und Juliet. So verschieden von Groto wusste er denselben Stoff zu

verwerthen. Gleich die erste Scene, die er völlig selbständig hinzugedichtet hat, und in der er uns ein Bild von dem Parteihader in Verona entrollt, ist ein Meisterstück der Exposition. Seine Figuren sind nicht nach der Schablone gezeichnet, wie bei Lope; es sind naturgetreue Gestalten, voll originellen Lebens. So musste es dem nordisch-germanischen Dichter vorbehalten bleiben, die südländische Sage romanischen Ursprungs so zu gestalten, dass sie für alle Zeiten lebensfähig geblieben ist. Die Werke, in denen die Sage ursprünglich auftaucht, sind verschollen und vergessen, und nur der Fachgelehrte sucht sie noch auf; das Meisterwerk des grossen Dichters hat sie verdunkelt. — Und warum hat sich in Frankreich kein Dichter gefunden, den Stoff zu behandeln? Die Sage war doch auch dort bekannt genug. Ich glaube deshalb, weil den Franzosen der Stoff zu genial war. Sie konnten es nicht fassen, dass die Leidenschaft der Liebe so mächtig wirken könnte. Ihrer verstandesgemässen Poesie lag ein derartiger Stoff mit seinen gewaltigen Leidenschaften, die kühn die Schranken des Herkommens und der Sitte überspringen, fern, und sie waren zu nüchtern und verständig eine Posse daraus zu machen. — Shakespeare aber hat aus der höchst traurigen Geschichte zweier Liebenden die wundervolle Tragödie der Liebe geschaffen.

Berlin, im October 1875.

Eine Quelle
zu Shakespeare's Sommernachtstraum.

Von
Fritz Krauss.

„Es scheint" — sagt A. Schmidt in seiner Einleitung zur Schlegel'schen Uebersetzung des Sommernachtstraumes, von der Schilderung der Königin Mab in Romeo und Julia sprechend — „als ob Shakespeare diese schöne Stelle nur eingeschaltet hat, weil er einem unwiderstehlichen Zuge seiner Phantasie folgte, die gerade von den Bildern der Feenwelt erfüllt war. Nichts konnte ihm da näher liegen als der Plan zu einem Werk, in welchem er diesen poetischen Hang nach Herzenslust durfte gewähren lassen. Und darin würde es denn auch seine Erklärung finden, dass alle Bemühungen vergeblich gewesen sind, die Quellen zu ermitteln, aus welchen der Dichter den Stoff des Sommernachtstraumes schöpfte. Sobald er einmal den Gedanken gefasst, die Elfen mit den menschlichen Herzen ihren Schabernack treiben zu lassen, musste der ganze Entwurf fertig vor seiner Seele stehen." —

Ich kann mich nicht erwehren, in dieser anscheinend sehr logischen Entwicklung einen Beweis dafür zu sehen, wie leicht wir über das rückblickende Begreifen einer Idee oder Erfindung das Wunder ihrer Geburt vergessen. Heute erscheint uns der Gedanke, „die Elfen mit den menschlichen Herzen ihren Schabernack treiben zu lassen" sehr einfach; ihn *zuerst* haben konnte aber nur ein genialer Geist und zwar zu glücklicher Stunde. Jenes „*sobald*" konnte nicht nur so von ungefähr eintreten; es muss in der Seele des Dichters durch besondere Eindrücke und Vorgänge gezeitigt worden sein.

Warum schilderte Shakespeare „wenn er einmal gerade von den Ideen der Feenwelt erfüllt war“ diese Feenwelt nicht einfach so, wie er sie in den uns bekannten Quellen, in Chaucer, in Märchen, Balladen und Dramen, in der Geschichte Robin Goodfellow's und im Volksglauben vorfand?

Schöll sagt[1]: „Man hat mit Grund behauptet, dass diese Maschinerie des Elfenvolkes ihre Einbürgerung in der Poesie mit so vorherrschend freundlicher, phantastisch-lieblicher Bedeutung zumeist dem Shakespeare verdanke. Gesetzt übrigens, er hätte die Elfenschilderung schon ganz ähnlich vorgefunden, so war doch hiermit ebensowenig wie mit den romanhaften Gestalten des Theseus und seiner Geliebten die komische Handlung gegeben, worin er diese luftigen Wunderwesen so anmuthig, so ergötzlich beschäftigt.“ Und wie Halliwell[2]) sich ausdrückt, „waren die Feen von Launfal und Orfeo nicht die Feen Shakespeare's, noch haben die Feen Chaucer's oder der früheren Romanciers eine grössere Aehnlichkeit mit ihnen. Auch Spenser begnügte sich mit den Feen der Romanze. Shakespeare gründete seine Feenwelt auf die hübschesten der Volkssagen und kleidete sie in die ewigen Blumen seiner reichen Phantasie. Wie viel die Erfindung des grossen Dichters ist, werden wir wahrscheinlich nie erfahren, und seine Nachfolger haben die Sache nicht klarer gemacht, indem sie die von ihm geschaffene bildliche Welt auffassten, als wäre sie mit der Volksmythologie verwebt und bildete einen Theil davon.“

Die Elfen, welche Shakespeare vorfand, waren mit unseren Kobolden zu vergleichen; sie spielten den Menschenkindern Streiche, hauptsächlich den „Knaves and Queanes“, den bösen Buben und faulen Mädchen, oder halfen den Guten und Fleissigen bei der Arbeit wie die Heinzelmännchen. Sie spielten noch nicht mit den *Menschenherzen,* wie Shakespeare's Elfen, und darin liegt der grosse Unterschied. Bei Shakespeare können wir den Uebergang von der Elfenwelt des Volksglaubens zu seiner eigenen, die Genesis der Erfindung, erkennen. Die Schilderung der Königin Mab im Romeo fusst noch ganz auf der Tradition, und Puck im Sommernachtstraum ist noch der alte Necker Robin Goodfellow, während

---

[1]) Blätter f. liter. Unterhaltung, 1844.

[2]) Illustrations of the Fairy Mythology of a Midsummer Night's dream. London, 1845. Einleitung.

Oberon mit seiner Einsicht ins Menschenherz Shakespeare's eigene Schöpfung ist. Daher kommt es wohl, dass Puck in der Ausführung der Befehle seines hohen Meisters sich so ungeschickt zeigt: ihm geht offenbar das Verständniss ab, das dieser für die Gefühle der Menschen besitzt. Mir scheint, dass in Puck und Oberon recht deutlich der Unterschied zwischen der alten und Shakespeare's Elfenwelt ausgeprägt ist.

Ich möchte demnach, entgegen Schmidt's Auffassung, dass Shakespeare die Personen seines Dramas schuf, um an ihnen die Einwirkung des Elfenvolks auf die Menschenwelt zu demonstriren, fragen: kann er nicht umgekehrt das Elfenvolk herbeigezogen und umgestaltet haben, um durch seinen geheimen Einfluss den Zauber der Liebe und die Verwirrungen zu erklären, welche sie in den menschlichen Herzen anrichtet, sei es, dass ihn eine zufällig gefundene Schilderung solcher Verwirrungen oder ein wirkliches, ihn nahe berührendes Erlebniss dazu reizte? Vielleicht fand sich beides zusammen, wie auch der Maler verschiedene Motive zu einem harmonischen Bilde vereinigt. Der Gedanke, „die Elfen mit den menschlichen Herzen ihren Schabernack treiben zu lassen“ kann nur durch die Beobachtung der Sonderbarkeiten des menschlichen Herzens in Shakespeare erzeugt worden sein. Letztere geht voraus. Das Elfenvolk wurde daher für Shakespeare nicht Zweck, sondern Mittel, und er schuf es für seinen Zweck um. Nach dieser Auffassung kämen wir von selbst darauf, den Schwerpunkt des Stückes, oder die Veranlassung dazu, in den Sonderbarkeiten des menschlichen Herzens zu suchen, welche hier zunächst in den liebenden Paaren Lysander und Hermia, Demetrius und Helena zur Anschauung gebracht werden. Von den im Drama neben einander herlaufenden Handlungen nimmt auch allein die Geschichte der Liebenden unser Gemüth in Anspruch, während die Hochzeit des Theseus nur als prächtiger Rahmen dient, die Elfenwelt nur unsere Phantasie erregt, und die Komödie der Handwerker sich selbst als blosses Zwischenspiel kennzeichnet.

In Romeo und Julia hatte Shakespeare die Liebe in ihrer elementaren Gewalt, als Schicksal, geschildert; hier im Sommernachtstraum stellt er sie von ihrer menschlicheren Seite dar mit all den ihr anhaftenden Schwächen und Wunderlichkeiten. Diese Schwächen drückt er dem Drama gleichsam als Stempel auf, so dass alle Charaktere mehr oder weniger Beispiele davon geben.

Wie Hense sagt,[1] „ist die Geschichte der Charaktere dieses Dramas *wandelbare Liebe.* So Theseus. Oberon hat tagelang als Corydon der verliebten Phyllida von Minne gesungen und hat ein „Verhältniss“ zu Hippolyta. Titania liebt Theseus und verliert sich in träumerischer Bezauberung in eine Leidenschaft für Zettel.“ — — Und Ulrici:[2] „Willenskraft, Verstand und Vernunft treten in den Hintergrund zurück, alle übrigen Seelenkräfte dagegen, namentlich *Phantasie* und *Gefühl,* Stimmung und Laune, und jene leisen, verborgenen Regungen, welche uns meist gar nicht zum Bewusstsein kommen, oft aber bedeutsam in unser Leben eingreifen, wirken in voller Freiheit und Zügellosigkeit. Insbesondere ist es die *Einbildungskraft,* welche in allen handelnden Personen als Ursache ihres Thuns und Strebens thätig ist. — — So vor allem beruht die Liebe, der Haupthebel der Action, wie sie hier gefasst und dargestellt ist, im Grunde nur auf der Einbildungskraft.“ —

Wer hat nicht schon an sich und Andern jene unerklärlichen Wandelungen erfahren, die ein edles Herz plötzlich in das Gegentheil verkehren, einen hohen Character zum Zerrbild machen, Alles, worauf wir in ruhiger Sicherheit gebaut, in eitel Dunst auflösen, unsere Begriffe so verwirrend, dass wir das Unbegreifliche nicht mehr fassen können und uns fragen: „was ist mit uns vorgegangen?“ Es ist uns, als müssten Zaubermächte ihr Spiel mit uns getrieben haben.

Bei diesen Wandelungen streift das Tragische an das Komische, das Erhabene an das Lächerliche; Shakespeare aber fasste vorzüglich das Komische auf, als er zu ihrer Erklärung das Elfenvolk herbeizog und umgestaltete. Es handelt sich hier um die *schwache* Seite der Liebe, das Närrische, das ihr innewohnt, und das musste des Dichters immer wachsamen Humor reizen. So sagt Ulrici p. 276 l. c.: „Durch die Fürsten der Elfen und deren Eingreifen in die Action erscheint jene höhere Macht repräsentirt, welche das Leben der Menschen an unsichtbaren Fäden leitet. Aber auch *sie* ist nicht gefasst in ihrer wahren Grösse, in ihrer schwer wiegenden Bedeutung und stillen, geheimnissvollen Wirksamkeit, sondern gleichfalls ergriffen von dem allgemeinen Strudel des Humors tritt sie in handgreiflichen körperlichen Gestalten hervor und zeigt sich bloss als das muntere neckende Spiel personificirter Naturkräfte.“—

---

[1]) John Lilly und Shakespeare, Shakespeare-Jahrbuch VII, 269.

[2]) Shakespeare's dramatische Kunst II, 282.

Wie aus allem diesem hervorgeht, dass der eigentliche Kern des Stückes, um den sich Alles dreht, das schwache Herz ist, als dessen Repräsentanten in erster Linie die liebenden Paare aufgeführt werden, möchte ich auch auf Ulrici's Einwendung: „Zwei Liebespaare . . . spinnen eine Intrigue an, die aber mitten in der Ausführung stecken bleibt, und daher nicht als der Kern des Ganzen angesehen werden kann“ — entgegnen: Gerade weil die Macht der Liebe, ihre Wandelbarkeit stärker ist als die Menschen, kommt hier die Absicht der Menschen, die Intrigue, in's Stocken; es wird gezeigt was die Menschen eigentlich leitet: „Launen, Veränderlichkeit, Phantasie, Stimmungen und Einbildungskraft“, und diese lässt Shakespeare bewusste Wesen sein, die Elfen. Es ist also eine Feinheit des Dichters, dass er die Liebespaare erst nach gewöhnlicher Menschenart eine Intrigue anspinnen lässt, von der sie dann durch das Eingreifen der geheimen Mächte (ihre eigenen Schwächen) abgetrieben werden, wie ein Windstoss die Blätter vor sich herweht.

Konnte nun auch die blosse Beobachtung des schwachen Menschenherzens Shakespeare schon zu einem solchen Stücke veranlasst haben, so lässt sich doch fragen, ob nicht, wie früher angedeutet, Anstösse von aussen hinzukamen, Berührungen, durch welche, wie Zündstoff durch den Funken, eine fruchtbare Idee plötzlich auflodert, die dann tausend andere gebiert.

Es ist bekannt, dass Shakespeare den Hauptstoff zu „Die beiden Edelleute von Verona“ aus einer Episode des spanischen Schäferromans „La Diana“ des Jorge de Montemayor schöpfte. Da die erste englische Uebersetzung des Romans durch Yonge erst 1598 erschien, die Veroneser aber wohl schon vor 1591 geschrieben wurden, glaubte man als Shakespeare's unmittelbare Quelle ein 1584 aufgeführtes, verloren gegangenes Stück „Felix und Philiomena“ von unbekanntem Verfasser annehmen zu sollen, das den gleichen Stoff behandelt zu haben scheint. Von diesem Stücke kennen wir aber nur den Titel, der uns nicht einmal mit Gewissheit auf die Hauptpersonen jener Episode schliessen lässt, die Philiomena müsste denn aus der Felismena der letzteren entstellt sein. Nun existirte aber die Yonge'sche Uebersetzung handschriftlich schon 1582 oder 1583, und dass Shakespeare „Die Geschichte der Schäferin Felismena und zwar höchst wahrscheinlich in Yonge's handschriftlicher Uebersetzung der Diana des Montemayor gelesen

haben muss, ergiebt sich aus einer Vergleichung seines Dramas mit jener Episode des Romans" — (sagt Nic. Delius in seiner Einleitung zu den Veronesern). Und hätte Shakespeare Yonge's Uebersetzung nicht gekannt, so wäre ferner möglich, dass seine Freunde ihm die Geschichte aus dem in England längst und viel gelesenen spanischen Originale mündlich übersetzten oder auch nur erzählten, falls er selber nicht spanisch genug verstand; unbekannt aber kann ihm dieser Roman, ob übersetzt oder nicht, unmöglich geblieben sein, ein Roman, von dem damals Alles erfüllt war und den Sidney sich zum Muster für seine, Shakespeare wohlbekannte „Arcadia" genommen, wie er auch manches Gedicht daraus für Lady Rich übertragen hatte.

Ohne auf die Geschichte der Felismena hier näher eingehen zu wollen, muss ich doch bemerken, dass sie mit dem Tode der Rivalin nicht abschliesst. Felix verlässt aus Kummer das Land, und Felismena sucht ihn noch durch mehrere Bücher dieses Romans hindurch. Wenn nun Shakespeare die Schicksale seiner Heldin Felismena (in den Veronesern Julia) verfolgte, kann ihm nicht entgangen sein, dass sie auf ihren Fahrten auch an den Hof der „weisen Felicia" kam, welcher der Tugend und Keuschheit geweiht war. Daselbst traf sie andere unglückliche Hirten und Hirtinnen, die auch der Felicia Rath suchten, worunter Syreno, Sylvano und die Sylvagia. Die Drei befinden sich in grossen Nöthen. Syreno liebt die verheirathete Diana, die ihn als Mädchen auch geliebt, jetzt aber seine Neigung verschmäht. Sylvano, der erst die Sylvagia liebte, hat sie verlassen, um auch der Diana zu folgen, worauf Sylvagia sich von ihm abwendet und dem Alvanio zuneigt. In dieser Verwirrung kommen sie zur weisen Felicia, die sie daraus befreien will. Nun heisst es im Romane weiter: (ich citire aus der, 1663 zu Nürnberg gedruckten Ausgabe der deutschen Uebersetzung des Freiherrn von Kueffstein) —

„Giengen hierauf beede (Felicia und Felismena) in den „Saal, darinnen sie die Schäfer und Schäferin allbereit ihrer „wartend funden." Felicia entfernt sich einen Augenblick und kommt wieder mit zwei crystallenen Gefässen, geht zu Syreno und sagt zu ihm: „Mein betrübt- und von Deiner Schäferin so „gantz vergessener Syreno, da zu Deinem Anliegen einig er„spriessliches Mittel wäre, wolte ich solches gewisslich für ge„nommen haben: wann aber Du derjenigen, die Dich einmals

„so hoch geliebet, nunmehr ohne eines andern Tod nicht ge-
„niessen kanst, und aber solcher allein in Gottes Willen be-
„ruhet: Also must Du Dich eines andern Mittel behelfen, dessen,
„nemlich zu vergessen so zu erlangen unmöglich u. s. w. Du
„aber meine schöne Sylvagia und Du ungeliebter Sylvano trincket,
„bitte ich, miteinander diese andere Geschirr aus, darinnen ihr
„grosse Linderung der vergangenen Pein und nicht geringern
„Anfang einer neuen und gantz unverhofften Vergnügung befinden
„werdet. — Hiemit reichete sie denen gedachten beeden Theilen
„die schönen Gläser, welche sie alsbald austruncken, und gleich
„darauf gleichsam in einer Ohnmacht zur Erde suncken, darob
„die schöne Felismena mercklich erschrocken. . . . Verwundert
„euch hierob, sprach Felicia, nicht: dann das Wasser, so ich
„Ihnen zu trincken gegeben, ist solcher Wirckung, dass sie, als
„lang es mir gefällt, schlaffen müssen, auch durch keinen
„Menschen aufgemuntert werden mügen, welches ihr, da es euch
„beliebet, versuchen möget. Die Felismena thate es, und be-
„mühete sich mit Rufen und anderwärts die Eingeschlaffenen
„aufzuwecken, aber alles vergebens. Da sagte die Felicia, sie
„solle sich hierob nicht so sehr verwundern, sintemal sie doch
„seltzamere Sachen hören und sehen würde, wann diese Leut
„erwachet sein werden. Und weil ich, sprach sie weiter, hoffen
„will, es habe der Tranck seine Wirckung bereit verrichtet, so
„will ich sie aufwecken. Name hierauf ein Buch, und rühret
„mit demselben dem Syreno sein Haubt an, davon er, alsbald
„erwachend, bey seiner völligen Vernunfft vor ihnen stunde. Da
„fragte ihne die weise Felicia: Lieber Syreno, sag mir, was
„wollestu thun, wann Du die schöne Diana mit ihren Mann
„fröhlich reden und Deiner gegen ihr getragenen Liebe spotten
„sehest? Ich wolt mich, wahrlich, antwortete der Hirt, hierob
„wenig betrüben, sondern ihnen umb meine begangene Thorheit
„lachen helfen. Wann sie aber, fragt Felicia weiter, noch un-
„verehelicht, und den Sylvano lieber als Dich zu nemen bedacht
„wäre, was wollestu sagen? Ich wolte, sagt er, die Heyrath
„selber erhandeln helffen.

„Hierauf legte sie das Buch auf dess Sylvano Haubt, wel-
„cher, unverzüglich erwachend, mit anmutigen Geberden sagte:
„Ach meine schöne Sylvagia, was grosse Thorheit hab' ich be-
„gangen? indeme ich, seit meine Augen Deine Gestalt gesehen,

„die Gedanken anderswohin dann gegen Dir gericht. Wie da? „sagte hierauf die Felicia, hastu denn Dein Gemüte, so der „schönen Diana dermassen ergeben ware, so behend verändern „und der Sylvagia zueignen können? Sylvano antwortet hierauf: „Es seyn (Hochvernünfftige Frau) meine Gedancken, diese gantze „Zeit über, so ich die Diana bedient, nicht anderst beschaffen „gewesen als ein Schiff, so, von Winden und Wellen auf dem „ungestümen Meer getrieben, in den verlangten Port nicht ge- „langen kan: Nunmehr aber habe ich einen Hafen ersehen, allda „ich mit so gutem Wind einzufahren wünsche, als die Grösse „meiner Lieb dessen würdig zu seyn verhoffet.“

Nun will Sylvano die Sylvagia aufwecken, was ihm jedoch nicht gelingt. „Als aber solch Wecken und Zusprechen nichts „helffen wolte, begunte der verliebte Hirt viel heisse Threnen „mit solcher Beweglichkeit zu vergiessen, dass theils der Umb- „stehenden sich, mit ihme zu weinen, nicht enthalten kunten.“ Die weise Felicia führt ihn in ein Nebenzimmer, heisst ihn dort sich gedulden und — „gienge alsdann wiederumb, wo die „Sylvagia lage, und erweckete dieselbige mit Auflegung des „Buchs, gleichwie die Hirten, zu ihr sagende: Meine Hirtin, wie „schläffstu so stark: Sie aber schauete alsbald umb sich und „sprach: Frau, wo ist mein Sylvano? ware er doch unlangst „da bey mir; mein Gott, wo ist er hin? oder wird er auch „wiederkommen? Die Felicia antwortet ihr: Wie meinestu es, „meine schöne Hirtin, mich däucht, Du redest noch im Schlaff; „Du must wissen, dass dein lieber Alanio gleich jetzund hie- „hero ankommen, mit Vermelden, wie dass er dich in vielen „Ländern mit unsäglichem Verlangen gesucht, auch von seinem „Vater, sich mit dir zu verehlichen Erlaubniss erlanget habe: „Die Erlaubniss (antwortet Sylvagia) wird ihm nunmehr wenig „fürtragen, sintemal er sie von mir nimmer haben mag. Meinen „Sylvano begehre ich zu sehen; mein Gott, wo ist er doch?“ —

Die Herzensverwirrung unter diesen Hirten und Hirtinnen der „Diana“ ist gewiss das vollständige Gegenstück zu jener, welche uns Shakespeare im Sommernachtstraum vor Augen führt. Hermia, die früher den Demetrius geliebt zu haben scheint und ihm von ihrem Vater zur Gattin bestimmt worden, verlässt ihn und liebt Lysander, der sie wieder liebt. Demetrius, der früher die Helena liebte, ist jetzt auch in Leidenschaft zu Hermia entbrannt, die

nichts mehr von ihm wissen will. So läuft denn (um mit Bodenstedt zu reden) Helena in wahrer Liebesraserei dem Demetrius nach, der sie verabscheut, und Demetrius der Hermia, die ihn verabscheut. Wie in der „Diana" die unglücklichen einander gegenseitig verfolgenden Hirten und Hirtinnen an den Hof einer weisen Frau kommen, die sie durch Zauber in einen Schlaf versenkt, in welchem sie alle Thorheit vergessen sollen, um geheilt und vernünftig zu erwachen, so bringt Shakespeare seine Verliebten in Berührung mit dem Elfenvolke, dessen König ihnen nun auch aus ihrer Noth helfen will. Der Dichter kann eine langweilige weise Frau mit einem todten Buche nicht brauchen; er wählt das Elfenvolk und seine Zauberblumen. Dazu muss er aber den Elfen, oder wenigstens ihrem Könige, die Einsicht in's Menschenherz verleihen, welche Felicia besass, und welche erste Bedingung für seinen Zweck war, und wie er ihnen so neue Kräfte giebt, wachsen sie an Macht, bis sie selbst Macht, Naturkraft geworden sind. Da er die komische Seite der Liebe behandelt, so lässt er auch seinem Humor freien Lauf; er lässt nicht nur die Elfen ihr Spiel mit den Menschenherzen treiben, sondern spielt mit den Elfen selbst. Es ist, als habe ihn die Beschäftigung mit diesem lustigen Volke so bezaubert, dass er sich nicht genug thun konnte und immer neue Nüancen seinem Gemälde hinzufügen musste; wir können das Wachsen seiner Phantasie förmlich verfolgen. Die Verwirrung ergreift Alle: Oberon verzaubert seine Königin, um ihr eine wohlthätige Lektion zu ertheilen und wird dann selbst „in dem zweiten Gebrauche, den er von der Wunderblume macht, geneckt. Er will damit der unerwiederten Liebe der Helena zu Hülfe kommen, indem für sie der untreue Demetrius bezaubert werden soll. Puck soll es verrichten", — er nimmt aber den Lysander für den Demetrius, so dass jener jetzt die Helena lieben muss. „Statt also Treue zu wirken, wird aus einfacher Untreue eine doppelte gemacht. Hier wird denn zugleich mit Oberon der täuschungsreiche Puck getäuscht, und es ist ein Glück, dass diesen Elfen ein neues Wunder zu Gebot steht, um das Unrecht des ersten, das keine kleine Verwirrung anstellt, wieder gut zu machen." [1])

Wie die armen abgehetzten Verliebten zum Schlafe hinsinken, muss ihnen Puck den Saft der zweiten Blume auf die Augen träufeln, nach Oberon's Befehl:

[1]) Schöll l. c.

Zerdrück' diess Kraut dann auf Lysander's Augen.
Die Zauberkräfte seines Saftes taugen,
Von allem Wahn sie wieder zu befrein,
Und den gewohnten Blick ihm zu verleihn.
Wenn sie erwachen, ist, was sie betrogen,
Wie Träum' und eitle Nachtgebild' entflogen. ...

Die hier gebrauchte entzaubernde Blume entspricht dem Zauber des Buches der Felicia; die andere „Lieb' im Müssiggang" repräsentirt dagegen die Verzauberung, welche (ebenfalls durch Elfenmacht) die Menschenherzen ergreift. Der Dichter lässt letztere in wunderbar poetischer Auffassung vom Pfeile Cupido's getroffen sein, um ihre „Liebe erzeugende Kraft" zu begründen, und es däucht mir, dass so diese prächtige Stelle, wie auch Schmidt und Delius bemerken, ihre Erklärung vollkommen in sich selber trägt, und dass die von Halpin aufgezeigte Allegorie sich wenigstens nicht bis auf das Blümchen selbst *(the little western flower)* zu erstrecken braucht, wennschon die Anspielungen auf die Königin begründet sein mögen. Shakespeare liebte es, doppelsinnig zu sprechen und mit seinen Bildern den Freunden verständliche Anspielungen zu verflechten.

Es ist interessant, wie Shakespeare selbst die verschiedenen Standpunkte zeigt, von welchen aus sein Stück betrachtet werden kann, und dadurch zugleich die Triebfedern andeutet, welche ihn leiteten.

„Was sind die Menschen für Narren!" ruft Puck aus, der sie nicht versteht. Und Theseus erklärt später:

Verliebte und Verrückte
Sind beide von so brausendem Gehirn,
So bildungsreicher Phantasie, die wahrnimmt,
Was nie die kühlere Vernunft begreift.
Wahnwitzige, Poeten und Verliebte
Bestehn aus Einbildung.

So spricht der Kritiker. Hippolyta aber erwidert auf diese vernünftige Rede, der Kritik des Verstandes jene des Gefühls entgegenstellend:

Doch diese ganze Nachtbegebenheit,
Und ihrer aller Sinn, zugleich verwandelt,
Bezeugen mehr als Spiel der Einbildung —
Es wird daraus ein Ganzes voll Bestand,
Doch seltsam immer noch, und wundervoll.

Die Verliebten selbst aber glauben geträumt zu haben; eine höhere Macht, Zauber hat sie beherrscht. Und der Dichter liess uns diesen Zauber belauschen, in der Johannisnacht, die für den Volksglauben überhaupt zauberreich war.

Haben wir das Stück so von den Gesichtspunkten der Mitwirkenden betrachtet, so wollen wir auch Hippolyta's freundlichen, mit unverkennbarer Absichtlichkeit gegebenen Wink nicht unberücksichtigt lassen und forschen, inwiefern diese Nachtbegebenheit mehr als Spiel der Einbildung zeigt und welches das „Ganze voll Bestand“ sein mag.

Man hat im Sommernachtstraum ein Gelegenheitsgedicht zu einer Hochzeitsfeier gesehen, und Einige, wie Tieck und Gervinus, glaubten das Stück zur Vermählung des Grafen Southampton geschrieben. Elze und Kurz nehmen es für Essex' Hochzeit (1590?) in Anspruch, was von Hense, Delius, Schmidt wieder angefochten wird.[1]) Das Schlusswort Puck's an's Publikum, worin er um Nachsicht bittet und bald bessere Gaben verheisst, würde eigentlich das Drama als ein für die Bühne geschriebenes Stück kennzeichnen; es seien denn die Schlussworte vom Dichter später für die Aufführung auf dem Theater besonders hinzugesetzt worden. Southampton kam im August 1598 heimlich aus Frankreich nach England herüber, um sich mit Elisabeth Vernon, die sich zwingender Umstände halber nach Essex-House zurückgezogen hatte, zu vermählen und verliess gleich darauf England wieder. Zu solch' heimlicher Verheirathung konnte Shakespeare nicht wohl das fünfaktige Drama schreiben; auch nennt es Meres schon im gleichen Jahre in seiner Palladis Tamia. Endlich giebt die Schilderung Titania's von der Umkehr der Jahreszeiten und dem endlosen Regen, die so sehr an den ganz abnormen Sommer des Jahres 1594 erinnert, denjenigen einen plausiblen Grund, welche annehmen, das Stück müsse unter dem frischen Eindrucke dieser Naturereignisse geschrieben sein (obwohl man einen, an Ueber-

---

[1]) Der Vollständigkeit halber mag mir gestattet sein hinzuzufügen, dass auch W. König (Shakespeare-Jahrbuch X, 210 fg.) sich meiner Hypothese nicht abgeneigt zeigt, und dass Professor Dowden (Shakspere: a Critical Study of his Mind and Art, Lond. 1875, p. 67) ihrer mit den Worten gedenkt: *'There is much to be said in favour of this opinion.'* Zu den Gegnern gehört übrigens noch von Friesen, Shakspere-Studien II, 271 fgg.

K. E.

schwemmungen, Missernten und Seuchen so reichen Sommer recht wohl einige Jahre im Gedächtnisse haben konnte!). Uebrigens kann ich doch nicht verschweigen, dass Shakespeare in der alten französischen, 1570 ins Englische übersetzten Romanze „Huon von Bordeaux“, welcher er wahrscheinlich den *Namen* des Elfenkönigs „Oberon“ entnahm, auch folgende Schilderung der Wirkung von Oberon's Zorn fand: Gerames sagt zu Huon: „wenn er über Euch böse wird, wird er Regen und Wind, Hagel und Schnee und furchtbare Stürme mit Donner und Blitzen machen, so dass es Euch scheinen wird, als wolle die ganze Welt untergehen“.[1]) Es mochte Shakespeare also nahe liegen, den Effect eines Zerwürfnisses zwischen Oberon und Titania in solchen Naturerscheinungen darzustellen; vielleicht hat er aber auch da wieder in seiner doppelsinnigen Weise eine abstracte Schilderung mit, seinem Publikum noch erinnerlichen, Ereignissen verflochten.

Trotz alledem muss ich mich zu der Meinung bekennen, dass Shakespeare im Sommernachtstraum doch auf gewisse den Grafen Southampton nahe berührende Verhältnisse und Persönlichkeiten angespielt hat. Gerald Massey[2]) sieht in Helena und Hermia Elisabeth Vernon (Southampton's Braut) und Lady Rich, und Elze[3]) steht nicht an, dies aufzunehmen. Shakespeare mag nur beabsichtigt haben, seinem unglücklichen Freunde, Jahre vor dessen Vermählung, durch die glückliche Lösung der im Traumbilde dargestellten Liebesnoth Muth und Trost zuzusprechen; er kann das Stück aber auch in Voraussicht der Vermählung geschrieben haben, die er wohl immer für seinen Freund herbeiwünschte und deren geheime, hastige und späte Vollziehung er nicht voraus wissen konnte.

Die Geschichte von Southampton's Liebe zu Elisabeth Vernon habe ich in der Einleitung zu meiner Uebersetzung der Sonette[4]) nach Massey geschildert. Massey hat in gewissen Sonetten Andeutungen von Untreue und Eifersucht zu finden geglaubt und

---

[1]) Halliwell, Illustrations of the Fairy Mythology &c. London 1845.

[2]) Shakspeare's Sonnets &c. London 1866 und 1872, p. 473.

[3]) Shakespeare-Jahrbuch III, 130. — Von Anfang an habe ich diesem Punkte kein Gewicht beigelegt und bin immer mehr davon zurückgekommen; es ist eine blosse Möglichkeit, die für die Erklärung meiner Ueberzeugung nach keinen Anhaltspunkt darbietet. K. E.

[4]) Shakespeare's Southampton-Sonette, deutsch. Leipzig, W. Engelmann.

eine Gruppe Sonette unter dem Titel: „Eifersucht von Elisabeth Vernon auf ihre Freundin Lady Rich“ zusammengestellt. Es ist das reine Hypothese, aber die betreffenden Sonette unterstützen sie jedenfalls bedeutend. Penelope Devereux, spätere Lady Rich, der Elisabeth Vernon Cousine und Freundin und des Grafen Essex Schwester, war eine berühmte, vielgeliebte und vielbesungene Schönheit, der strahlendste Stern am Hofe der Königin Elisabeth; ihr Reiz war ein starker Magnet für des Grafen Essex Sache, fesselte z. B. Mountjoy an ihn und konnte wohl auch dem heissblütigen Southampton gefährlich werden. Wer weiss, wie viel von seiner Parteinahme für Essex auf Rechnung von Lady Rich's „Sphärenaugen“ kam? Als Mädchen hatte sie den edlen Philipp Sidney geliebt; sie besang er als Philoclea und Stella, nachdem sie ihn verlassen hatte, um Lady Rich zu werden.

In wie weit Lady Rich Elisabeth Vernon's Rivalin gewesen, bleibe dahingestellt, vielleicht war nur eine kleine Schwärmerei Southampton's im Spiel, denn mehr lassen auch die Sonette nicht vermuthen. Auffallend ist nun aber die Analogie der Verhältnisse zwischen Helena und Hermia einer- und Elisabeth Vernon und Lady Rich anderseits. Shakespeare hat die Charaktere im Sommernachtstraum, der ja nur ein „Schattenspiel“ sein sollte, bloss angedeutet; die Frauengestalten des Dramas fordern aber unwillkürlich zu einem Vergleiche mit jenen der Sonette auf. Die weiche, gutmüthige, blonde Helena entspricht der Lady Vernon, wie sie sich in den Sonetten darstellt; die entschlossenere, hitzigere, schwarze Hermia scheint nach dem Bilde gemalt, das Sidney von Lady Rich gab. Im 28. Sonett singt Southampton zu Elisabeth:

Ich sag dem Tag', wenn Wolken überdunkeln
Den Himmel, strahlst Du ihm zum Schmuck so hold:
So schmeichle ich der braunen Nacht, dass funkeln
Ihr Sterne nicht, Du glühst als Abendgold.

und im Drama ruft der verzauberte Lysander aus:

Die schöne Helena, die mehr die Nacht
Vergoldet als dort aller Sterne Pracht.

Hermia hat die berühmten Augen der Lady Rich, von denen Sidney sang:

Die schwarzen Sterne, die in diesen Sphären, (spheres)
Ein unvergleichlich Paar, das Lob befleckt — — —

Als die Natur ihr Meisterwerk erschuf,
Stella's Augen — — — —
Wie können schwarze Strahlen so tief brennen?
O diese Sterne wende nicht von mir!

So nennt Helena Hermia's Augen „Leitsterne" (lode stars) und sagt später:

Wo Hermia ruhen mag, sie ist beglückt,
Denn sie hat Augen, deren Strahl entzückt.
Wie wurden sie so hell? — —
Vor welchem Spiegel konnt ich mich vergessen,
Mit Hermia's Sternenaugen (sphery-eyne) mich zu messen?

Lady Rich war eine Brünette: „ihre Wangen waren wie mit Claret übergossen" wie Sidney sich ausdrückt, und ein andermal sagt er: „Du liebst mit gutem Grunde die Nacht, denn Verwandtschaft oder Zufall kleidete Euch beide gleich."

Lysander aber ruft Hermia im Zorne zu: „Fort Mohrenmädchen!" „Hinweg, Zigeunerin!" und sagt zu Helena von Hermia sprechend, die eine gegen die andere wägend: „Wer will die Kräh' nicht für die Taube geben?"

In den Sonetten wie im Drama sind die späteren Rivalinnen auf's innigste befreundet gewesen; so waren es auch in Wirklichkeit die Cousinen Penelope und Elisabeth, bis (nach Massey's Hypothese) Elisabeth Grund bekam, auf Penelope eifersüchtig zu sein — für den Dichter „gerade Grund genug, um mit dem Gegenstande zu spielen." Im 120. Sonett spricht Southampton von einer Zeit, wo Elisabeth lieblos gewesen und Zerwürfniss zwischen ihnen war und gedenkt der „Nacht des Grames," und dieses Drama „ist ein Traum jener Nacht, in welcher der Dichter die Liebenden von einer Johannis-Verzauberung befangen hielt.[1])

Wie Helena Hermia's Augen einen Magnet (attractive) nennt und von Demetrius sagt:

Wie Wahn ihn zwingt, an Hermia's Blick zu hangen,

spricht im 133. Sonett Elisabeth zu Lady Rich:

Mir selbst hat mich Dein grausam Aug' entzogen;
Mein zweites Ich hast, ärger!, Du berückt.

Auch Demetrius gleicht dem Southampton der Sonette. Als Ersterer

---

[1]) Massey p. 476.

aus seiner Verzauberung erwacht und Helena wieder liebt, sagt er, von Hermia redend:

Liebt' ich sie je, die Lieb' ist längst vorüber.
Mein Herz war dort nur wie in fremdem Land,
Nun hat's zu Helena sich heim gewandt,
Um da zu bleiben.

So spricht Southampton im 109. Sonett zu Elisabeth nach seiner Rückkehr nach England:

Oh falsch und treulos darfst Du mich nicht nennen,
Obgleich, abwesend, ich Dir so erschien!
Ich könnte leichter von mir selbst mich trennen,
Als meiner Seele, die in Dir, entfliehn.
Dort ist mein Liebesheim! Zog ich Dir ferne,
Dem Wandrer gleich, komm' ich zur rechten Zeit,
Derselbe noch, zurück.

und in No. 140:

Nun ist's vorbei! Dir sei was bleibt für immer:
Nicht richt' ich mehr auf Neues meinen Sinn
Und die sich längst bewährt versuch ich nimmer,
Dich, Gott in Liebe, der ich eigen bin.
So nimm, die meinem Himmel gleicht alleine,
Mich an Dein Herz, das liebe, treue, reine!

Man lese ferner Sonett 117:

Beschuld'ge mich, dass ich so karg bemessen
Den Lohn für Dein Verdienst, dass ich erneut
Nach Dir, Geliebteste! zu sehn vergessen,
Was höchste Pflicht mir täglich doch gebeut;
Dass Du mich oft auf fremder Spur betroffen — —

und 118:

Wie man, um seinen Appetit zu mehren,
Dem Gaumen schärfere Gerichte beut — —
Hab' ich, voll Deiner nie zu reichen Süsse,
In bittre Brühen meine Kost getaucht,
Gut findend, dass die Sättigung ich büsse
Durch Krankheit eh' ich wirklich es gebraucht — —

und vergleiche damit die Erklärung, welche Demetrius dem Herzoge giebt:

Und alle Treu' und Regung meiner Brust,
Der Gegenstand, die Wonne meiner Augen

Ist Helena allein. Mit ihr, mein Fürst,
War ich verlobt, bevor ich Hermia sah.
Doch, wie ein Kranker, hasst' ich diese Nahrung;
Nun zum natürlichen Geschmack genesen,
Begehr' ich, lieb' ich sie, schmacht' ich nach ihr,
Und will ihr treu sein, nun und immerdar.

Das sind doch gewiss überraschende Analogieen, und die Elfen müssten fürwahr auch noch mit dem Dichter selbst ihren Schabernack getrieben haben, wenn sich diese Analogieen ohne seine Absicht ergeben hätten. Sie lassen schliessen, dass sowohl jenen Sonetten als auch dem Sommernachtstraum etwas Thatsächliches zu Grunde liegt, und Massey's Hypothese würde dadurch einigermassen bestätigt. Ohne also so weit gehen zu wollen, den Sommernachtstraum für ein zu Southampton's Hochzeitsfeier im August 1598 schnell geschaffenes Stück zu halten, möchte ich doch in Southampton's Liebe zu Elisabeth Vernon eines der Motive zu Shakespeare's Drama erkennen, sei es nun, dass sie ihm zur eigentlichen Veranlassung dazu wurde, sei es, dass er seine Freunde nur als Modelle für gewisse Personen seiner Dichtung benutzte, oder auch nur schalkhafter Weise ihre Geschichte in seinem Traumbilde sich wiederspiegeln liess. Ich glaube, man darf das Erstere annehmen und würde dann die Resultate vorstehender Untersuchung wie folgt zusammenfassen: Southampton's Liebesgeschichte war die eigentliche Veranlassung zu diesem Drama, das Shakespeare *für seine Freunde* schrieb — vielleicht in Voraussicht der Vermählung, vielleicht auch nur zum Gedächtnisse. Jene Geschichte aus der „Diana“ mag ihm die Conception eingegeben haben, die Idee, der Liebenden Erwachen zur Vernunft durch Zauber einer höheren Macht eintreten zu lassen, woran sich der Gedanke reihte, auch die vorhergegangene Verzauberung dieser höheren Macht zuzuschreiben; endlich wird alle Liebesnarrheit Zauber und Neckerei geheimnissvoller Mächte, des Elfenvolkes, das er zu diesem Zwecke umgestaltet. Den Zauber aber verlegt er in die Johannisnacht und lässt ihn mit humorvollem Behagen nach allen Seiten wirken: zum Traum wird dieses luftige, aus Thatsachen und Phantasie gewobene Gebilde, wie auch den glücklich vereinten Liebenden die durchlebte bange Zeit wie ein Traum erscheinen mochte.

Wir hätten so einen Blick in die geheime Werkstätte des Dichters gethan und gesehen, wie er aus Erinnerungen an die

„Diana" des Montemayor und aus der Geschichte seiner Freunde mit Hülfe seiner Phantasie, die er im Elfenvolke gleichsam verkörperte, das wunderbare „Schattenspiel", den Sommernachtstraum, schuf, Wahrheit und Dichtung, was sein Auge da und dort erfasst, vermischend, nach seinem eigenen Worte:

> Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
> Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
> Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
> Von unbekannten Dingen ausgebiert,
> Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
> Das luft'ge Nichts, und giebt ihm festen Wohnsitz.

Ich kann nicht umhin, hier noch auf eine Stelle in Romeo und Julia aufmerksam zu machen, die ebenfalls eine persönliche Anspielung zu enthalten scheint und eine Parallele zu den im Sommernachtstraum gefundenen bildet. Massey sagt: [1]) „Ich glaube, dass Shakespeare ein gut Theil nach dem Leben und Lieben seiner Freunde Southampton und Elisabeth Vernon arbeitete, als er Romeo und Julia schrieb; denn die Opposition der Königin gegen ihre Heirath nimmt die Stelle der Feindschaft der Häuser im Drama ein." „Der Dichter wird dem unglücklichen Freunde oft haben Geduld predigen müssen, wie Bruder Lorenz dem Romeo." Die Stelle „liebe mässig" erhält eine interessante Beleuchtung durch die Notiz Rowland White's vom Sept. 1595: „My Lord Southampton macht der schönen Mistress Vernon mit zu viel Familiarität den Hof", und durch die zwei Jahr später sehr drängende Heirath.

Shakespeare hat für Elisabeth und für Julia ein überraschend ähnliches Bild:

Im 27. Sonett singt Southampton von Elisabeth:

> Dein Bild — —
> Das, wie ein Kleinod hängt in Nachtesgrauen,
> Die alte schwarze Nacht verjüngt, erhellt.

Und Romeo ruft aus, als er Julia erblickt:

> O, sie nur lehrt den Kerzen, hell zu glühn!
> Wie in dem Ohr des Mohren ein Rubin,
> So hängt der Holden Schönheit an den Wangen
> Der Nacht.

---

[1]) p. 470 l. c.

Die Frage Julia's: „Bist du nicht Romeo, ein Montague?" tritt in ein neues Licht, wenn wir erfahren, dass Southampton mütterlicherseits ein Montague war; sein Grossvater war Anthony Browne, „fair Viscount Montague"[1]). Vergegenwärtigen wir uns nun, dass Elisabeth Vernon eine Hofdame der Königin Elisabeth war, die ihre Heirath mit Southampton nicht gestattete (wie sie denn trotz ihrer Jungfräulichkeit, auf die sie so stolz war, aus einer gewissen Eifersucht keinem ihrer jungen Edelleute vom Hofe erlaubte, sich zu vermählen) dass die Königin die Liebenden, namentlich aber Southampton, auf's hartnäckigste verfolgte, ja schliesslich beide die vollzogene geheime Vermählung mit Gefängniss büssen liess, so wird folgende, etwas dunkle Stelle plötzlich einen ganz anderen Inhalt bekommen:

Romeo, Nachts in Capulets Garten, als er Julia im Fenster erblickt:

Doch still, was schimmert durch das Fenster dort?
Es ist der Ost, und Julia die Sonne! —
Geh' auf, du holde Sonn'! ertödte Lunen,
Die neidisch ist, und schon vor Grame bleich,
Dass du viel schöner bist, obwohl ihr dienend.
O, da sie neidisch ist, so dien' ihr nicht.
Nur Thoren gehn in ihrer blassen, kranken
Vestalentracht einher: wirf du sie ab!

Gewiss ist das zunächst als ein sehnsüchtiger Wunsch zu verstehen, Julia möge der keuschen Mondgöttin, die ja doch auf ihre Schönheit neidisch, nicht länger dienen und ihre Jungfräulichkeit ihm zu liebe aufgeben; es kann sich aber auch eine Doppelsinnigkeit darin verbergen, die für ein dem Dichter gerne lauschendes Ohr berechnet war („dem Ohre sing', dem werthvoll deine Lieder!" ermahnt sich Shakespeare im 100. Sonett) — für Southampton. Das fällt im Originale noch mehr auf:

Arise, fair sun, and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief,
That thou, her maid, art far more fair than she:
Be not her maid, since she is envious;
Her vestal livery is but sick and green,
And none but fools do wear it; cast it off. —

---

[1]) Massey p. 471.

Hier ist die erotische Beziehung viel weniger hervortretend als in Schlegel's Uebersetzung, dagegen können wir an die Königin denken, deren *„vestal livery“* so krank und gallicht aussieht, die der Neid auf ihre schöneren Mädchen quält und an Elisabeth Vernon, die Hofdame, der Königin Maid, die unter ihrer Herrin Launen schmachtet und ihr Glück nicht haben soll: *sie* wird ermahnt, sich doch frei zu machen! Wie Shakespeare über Hofluft und Hofdienst dachte, findet sich an mancher Stelle seiner Werke ausgesprochen; Beispiele davon gab ich in meinen Anmerkungen zum 122. und 123. Sonett. Sich unter dem *„moon“* die Königin zu denken, fällt nicht schwer, da Mond oder Cynthia ein oft angewandter poetischer Name für die Königin Elisabeth war, als Bild ihrer Jungfräulichkeit und Keuschheit — eine starke Schmeichelei im Munde ihrer Dichter! Spenser bemerkt in einer Anmerkung zu seiner *'Aegloga octava'*: „Cynthia hiess man den Mond.“ Und an Walter Raleigh schreibt er über seine *'Fairy Queen'*: „Ich meine unter Belphoebe die Königin Elisabeth, indem ich ihren Namen nach Eurer eigenen ausgezeichneten Idee mit der Cynthia umgestalte (da Phoebe und Cynthia beides Namen der Diana sind).“ [1])

Die unter einer blühenden Hyperbel versteckte beissende Anspielung wird dem Grafen Southampton sehr verständlich gewesen sein. Er war, wie bekannt, ein grosser Freund des Theaters und brachte, wie White einmal berichtet, wenn er unmuthig vom Hofe wegblieb, „seine ganze Zeit“ dort (auf Shakespeare's Theater!) zu. Da, auf der Bühne, auf den Plätzen der Lords sitzend, mag er manche Anspielung der Art innerlich lächelnd gehört haben, die Shakespeare speciell für ihn einflocht, wohl in seinen eigenen Rollen extemporirte, und deren Bedeutung uns verloren gegangen ist.

Zürich, im November 1875.

---

[1]) Ich muss doch anführen, dass ähnliche Stellen, die keine solche Auslegung zulassen, vorkommen im Pericles II, 5:

One twelve moons more she'll wear Diana's livery;
This by the eye of Cynthia hath she vow'd
And on her virgin honour will not break it.

Ebenda V, 3:

Hail Dian! — — —
A maid-child call'd Marina; who, O goddess!
Wears yet thy silver livery.

Polymythie
in dramatischen Dichtungen Shakespeares.

Von

C. C. Hense.

Die Zeiten sind längst vorüber, in welchen Shakespeare als ein Dichtergenie betrachtet wurde, welches der Phantasie zügellos überlassen, um Kunstgesetze unbekümmert seine Werke wie in einem poetischen Rausche gedichtet habe; dem Urtheile Milton's, dass der süsseste Shakespeare, der Sohn der Phantasie, angeborne wilde Waldgesänge habe ertönen lassen, wird der heutige Leser nur mit dem Zusatze beistimmen, dass Shakespeare als der ächte Sohn der Phantasie mit dem kühnsten Fluge der Einbildungskraft, mit der reichsten Fülle dichterischer Intuition die besonnenste Ueberlegung und sichere Kenntniss immanenter Kunstgesetze verbunden habe. Im Besitze dieser Eigenschaften nimmt Shakespeare unter den dramatischen Dichtern seines Zeitalters dieselbe Stellung ein, durch welche Sophokles ausgezeichnet ist, welcher den Gesetzen seiner Kunst mit tiefem Denken nachforschte und von Aeschylus sagen durfte, derselbe thue das Rechte, aber nicht mit Bewusstsein. Mit der sicheren Erkenntniss der Eigenartigkeit, durch welche das moderne Drama von dem antiken unterschieden ist, ergriff Shakespeare die hauptsächlichste Eigenthümlichkeit der modernen Kunst, die Polymythie, und hat auf diesem Gebiete das Grösste geleistet, wie Sophokles das monomythische Drama für die Griechen zur höchsten Vollendung gebracht hat. Beide Dichter folgten mit Bewusstsein dem Genius ihres Zeitalters, und das Drama der einfachen Handlung in der feinen Gliederung der Verhältnisse, welche Sophokles ihm verliehen hat, entspricht der Einfachheit der Plastik

und Architektur im perikleischen Zeitalter, wie die mehrfache, vervielfältigte Handlung in Shakespeare's Dramen jener scheinbar verschiedenartigen Handlung auf Gemälden Titians entspricht oder der reicheren Instrumentirung des modernen Musikwerks. Die Monomythie des griechischen Dramas war durch die Sage gegeben, welche der bearbeitende Dichter von seinem Volke empfing; sie bewegte sich innerhalb der Grenzen des griechischen Volkscharakters und liess mit abweisendem Stolze das Fremdländische nicht zu. Die handelnden Personen des antiken Dramas entwickeln ihr Thun auf dem Boden des griechischen Landes, und wenn der Dichter, wie es nur Einmal, in den Persern des Aeschylus, geschehen ist, die Scene in das Land der „Barbaren“ verlegt, geschieht es nur, um den Gegensatz von griechischer und persischer Sitte, griechischer Mässigung und persischen Uebermuths eindringlich zu entfalten. Wie die griechischen Dramatiker nur gegebene Stoffe zu scenischem Leben gestalteten, so that es Shakespeare in den meisten seiner Dramen; aber seit dem Untergange der griechischen Nationalität hatte sich der Gesichtskreis der Menschen unendlich erweitert und vertieft; die Nationen waren einander näher getreten und theilten sich ihren geistigen Besitz gegenseitig mit; der Blick der Engländer, eines so meervertrauten Volkes wie die Griechen waren, war auf weite Fernen gerichtet und neuentdeckte Länder waren ihnen nicht fremd. So konnte Shakespeare, wie sehr er auch an nationalem Stolze den Griechen gleicht und sie überbietet, sich für seine dramatische Darstellung nicht mit dem Stoffe begnügen, den die heimische Geschichte und Sage bot, die Vertrautheit der gebildeten Zeitgenossen mit ausländischen Erzählungen, mit italienischen Novellen und mit der Geschichte und Dichtung des klassischen Alterthums und die eigne Liebe zu diesen Stoffen wies ihn über die Schranken des eignen Vaterlandes hinaus und gab ihm einen erweiterten Gesichtskreis, welchem das polymythische Drama ebenso entspricht wie das monomythische der Griechen den engeren Schranken ihres Vaterlandes.

So führte den englischen Dramatiker die universalere Richtung des eigenen Zeitalters zur Polymythie; aber diesem geheimnissvollen Zuge traten andere Ursachen mitwirkend zur Seite. Shakespeare hat das polymythische Drama zu hoher Vollendung geführt; erfunden hat er es nicht; vor ihm hatten schon andere Dichter, wie Robert Greene, wenn auch in sehr mangelhafter Weise, die Bahn

der polymythischen Darstellung betreten. Ausserdem nöthigte den Dichter zur breiteren und vertiefteren Composition derselbe Umstand, der den Sophokles veranlassen musste, den Sagen, welche schon Aeschylus dramatisch behandelt hatte, eine neue Gestalt zu geben: der Umstand, dass Shakespeare vielfach bekannte Stoffe wählte, mochten dieselben bereits in dramatischer Form vorhanden sein oder dem Gebiete der erzählenden Unterhaltungsliteratur angehören. Wollte der Dichter, wie sein auf das Originale gerichteter Geist nicht anders konnte, das Selbstständige leisten, die breiten Wege des Bekannten, ja Trivialen meiden, sein Theaterpublikum in dem Bereich bekannter Dramen- oder Erzählungsstoffe durch das Unerwartete fesseln, so blieb ihm nichts übrig als eine neue und durch Reichthum und Fülle auch des Thatsächlichen ausgezeichnete Composition.

Aber bei einem Shakespeare war der eben bezeichnete Grund doch nur ein untergeordneter. Ueberall und in seinen reifsten Dramen am meisten tritt er uns als ein Dichter entgegen, der den sittlichen Mächten des Lebens ein unbestochenes Nachdenken widmet, der mit der Leuchte der vielseitigsten Beobachtung die dunkelsten Abgründe des Menschenherzens zur Anschauung bringt und in der Form des Schönen dem Sittlichwahren ungeschmälerte Dienste leistet. Auch um diesen priesterlichen Dienst mit eindringendem Erfolge zu leisten, um der Macht der sittlichen Idee auch einen unzweifelhaften Sieg zu verleihen, wandte Shakespeare die Polymythie an.

Durch die Polymythie gewannen viele Dramen Shakespeare's einen Reichthum und eine Fülle der Handlung, welche der Phantasie den Reiz der mannigfachsten Farben, dem Gemüthe die Lebhaftigkeit gleichartiger und verschiedener Empfindungen in auf- und absteigender Stärke und Tiefe darbietet. Die Fülle gleichartiger Handlungen tritt in den Dramen „Der Kaufmann von Venedig“, „Wie es euch gefällt“, „Was ihr wollt“, in individuellen Schattirungen und Abstufungen hervor. In diesen Dramen handelt es sich um die Darstellung von Liebe und Freundschaft, doch nicht allein. Im „Kaufmann von Venedig“ sind alle Verhältnisse der Liebe auf einen tragischen Hintergrund gezogen, auf das düstere Verhältniss Shylocks zu Antonio. Die Haupthandlung des erotischen Gebiets ist die prüfungsreiche und glückgekrönte Bewerbung Bassanio's um Portia. Diese reiche Handlung wirft ihren gestaltenden und beglückenden Segen auf die gleichartigen Nebenhandlungen der Liebe,

auf Gratiano's Verhältniss zu Nerissa und Lorenzo's gefahrbedrohte Liebe zu Jessica. Der opferfreudigen Liebe der Portia zu Bassanio steht ein gleichartiges oder verwandtes Verhältniss aufopferungsfähiger allseitig geprüfter Freundschaft zur Seite.

In dem Lustspiel „Wie es euch gefällt" bilden die Doppelhandlungen, welche die beiden Brüderpaare betreffen, den düsteren Hintergrund. Zwei schlimmgeartete Personen, der Herzog Friedrich und Oliver de Bois berauben ihre Brüder ihres Besitzthums, die Beraubten finden sich in der phantastischen Verbannung im Ardennerwalde zusammen. Die Tochter des verbannten Herzogs und der Bruder des verwerflichen Oliver, werden durch Leid und Liebe einander zugeführt; die Entwickelung ihrer Liebe zum Bündniss des Hymen mit den lyrischen Empfindungen der durch Waldesduft genährten Sehnsucht, mit ihren Verkleidungen und Hindernissen bildet die Haupthandlung des Dramas; der polymythische Hang des Dichters giebt aber Nebenhandlungen von ähnlicher Farbe; die Hindernisse, welche sich der Liebe des Silvius in dem Eigensinn der Phöbe entgegensetzen, werden ebenfalls überwunden; Probstein's Verbindung mit Käthchen stellt eine parallele und contrastirende Handlung eines realen Verhältnisses der Liebe dar, und das Schicksal des Lustspiels überwindet das Unwahrscheinliche, gestaltet den Charakter Oliver's um und verbindet ihn mit Celia.

Die Gleichartigkeit polymythischer Liebesverhältnisse ist ferner die Seele des Lustspiels „Was ihr wollt". Die Liebe des Herzogs Orsino zu Olivia wendet durch die männlich verkleidete Viola alle Anstrengungen der Bewerbung an; in seine vermeintliche Leidenschaft eigensinnig vertieft, kommt er aber bei einem anderen Ziele an, der Verbindung mit Viola; Olivia, eigensinnig in ihre halb wahre, halb vermeintliche Trauer um den verstorbenen Bruder versunken, wird plötzlich von einer Leidenschaft zu Viola-Cäsario ergriffen und vermählt sich mit dem Bruder derselben, Sebastian. Diesen phantastisch-phantasiereichen Verhältnissen entspricht die grundphantastische Liebe Malvolio's zu seiner Herrin, welche ohne Erwiderung bleibt, und die realphantastische Verbindung des Junker Tobias mit der Zofe Oliviens, Maria. Eine der Liebe verwandte Handlung der Freundschaft, charakteristisch für Shakespeare, tritt in den beiden letzten Lustspielen wie im „Kaufmann von Venedig" auf, in der durch Opfer bewährten Freundschaft Rosa-

linden's und Celia's, in der hingebenden Freundschaftsneigung Antonio's zu Sebastian, welche den herzgewinnenden Charakter des letztern auch in seinem Verhältniss zu Olivia beleuchtet.

Aber nicht blos die verwandten und ähnlich gearteten Verhältnisse der Liebe erscheinen in dem polymythischen Drama Shakespeare's in paralleler Weise, sondern auch die Handlungen des Gegentheils. Die folgenschwere Handlung, aus welcher im „Sturm" die Thätigkeit Prospero's sich entwickelt, liegt wie im Oedipus des Sophokles vor den Ereignissen, welche im Drama selbst erscheinen; es ist die dem Verbrechen des Herzogs Friedrich gegen seinen Bruder (in „Wie es euch gefällt") verwandte Handlung des Antonio, durch welche er seinen Bruder Prospero von dem herzoglichen Throne Mailands stürzte und ihn mit seiner im Kindesalter stehenden Tochter den Gefahren des Meeres übergab, aus welchen Prospero auf eine entlegene wunderbare Insel gerettet wird. Diesem Verhältniss der Vergangenheit entspricht in der Gegenwart des Dramas der verbrecherische Versuch des Sebastian, welcher mit Antonio im Bündniss seinem königlichen Bruder Alonso Thron und Leben entreissen will, sowie die lächerlichen Bestrebungen des thierischen Kaliban und seiner thierisch sich geberdenden Genossen Stephano und Trinculo, den Prospero seiner Oberherrlichkeit zu berauben; die Doppelhandlung innerhalb des Dramas setzt die siegreiche Weisheit und Humanität Prospero's in das hellste Licht.

Die polymythischen Parallelhandlungen verworrener Leidenschaft, ruchloser, wilder und überlegter Bosheit, sowie die gleichartigen Handlungen geprüfter Seelenstärke und Gemüthsschönheit, welche die Nacht des Wahnsinns erleuchten und der Verzweiflung Heilung bringen, sind nirgends mit so kunstvoller Besonnenheit in Wirkung gesetzt, in ihrer Wechselwirkung nirgends in so stark und harmonisch gefügter Composition mit allen Hülfsmitteln von Natur und Geist dargestellt worden als im „König Lear". Mit bewunderungswürdigem Parallelismus ist dargestellt, wie in der Haupthandlung und in der begleitenden Nebenhandlung die Hauptcharaktere innerhalb des Familienlebens durch Leidenschaft und leichtfertigen Sinn schuldig werden, wie beide ein überhäuftes Leiden erfahren *(I am a man more sinn'd against than sinning)*, wie in beiden Handlungen die bevorzugten Personen sich in zerstörender Bosheit überbieten, und die ungerecht verstossenen und

gemisshandelten rettendes Seelenheil bringen, wie in den beiden Handlungen die Charaktere übermässigen Leidens aus Selbstverblendung und Leidenschaft zu Selbsterkenntniss und Mässigung geführt, wie in beiden Handlungen die Bosheit sich selbst vernichtet und Liebe über Hass, Wahrheit über Lüge den Sieg davon trägt. Was Sophokles in den beiden Oedipus in einfacher Handlung dargestellt hat, wie Verblendnng der Seele von dem Schicksal ergriffen wird, um mehr zu leiden als gehandelt worden ist, wie aus dem Leiden (Oedipus auf Kolonos) die Selbsterkenntniss, Bescheidung und Geduld entspringt, in welcher die Seele sich sammelt zu einem friedenvollen und versöhnenden Tode, das hat Shakespeare im König Lear durch die Polymythie gleichartiger Handlungen mit einer rhythmischen Schönheit dargestellt, deren Fülle und reiche Gliederung die einfache Handlung des antiken Dramas nicht erreichen konnte.[1])

Diese Fülle des Rhythmus beruht auch auf den Contrasten. Die Schärfe, der Reichthum und die Verzweigtheit der Contraste in vielen Dramen Shakespeare's beruht auf der Polymythie. Die contrastirende Nebenhandlung kann schon in der Parodie wahrgenommen werden, welche die Haupthandlung durch einen ähnlich gearteten Vorgang erfährt. In den Lustspielen „Wie es euch gefällt“ und „Was ihr wollt“ bilden die sehr realistischen Handlungen, durch welche Probstein und der Junker Tobias zum Besitz von Gattinnen gelangen, einen parodirenden Contrast gegen die empfindsamen und schwärmerisch zarten Verhältnisse des erotischen Gebiets. In dem Sommernachtstraum möchte man es fast bedauern, dass der Dichter die schöne Novelle Ovids von Pyramus und Thisbe mit ihrem tragischen Gehalte den harten Fäusten der Handwerker zu possenhafter Parodirung überliess, eine Parodie, welche freilich mehr gegen bombastische Stellen schwülstiger Dichter, wie Kyd u. a. waren, gerichtet ist; aber die Neigung des Dichters zur Darstellung parodischer Contrasthandlungen war noch vorherrschend, und der schroffe Contrast des realistischen eselsohrigen Zettel und der mährchenhaft zarten Titania reizte ihn zu der Darstellung der Handwerkerscenen, welche die polymythischen Handlungen der mythischen Liebesversöhnung von Oberon und Titania, der fürst-

---

[1]) Ueber diesen Rhythmus im König Lear vgl. die meisterhafte Entwickelung in Fr. Vischer's Aesthetik III p. 46—49.

lichen Liebe des Theseus zu Hippolyta, der bürgerlichen Doppelliebe der Athener und Athenerinnen mit ihren Irrungen und Zwistigkeiten noch um eine Contrasthandlung vermehren. In ähnlicher Weise war Shakespeare schon in dem Lustspiel „Verlorne Liebesmühe“ zu Werke gegangen; das ascetische Gelübde des Königs und seiner drei Genossen, drei Jahre lang nur der Wissenschaft obzuliegen und jede Annäherung an ein weibliches Wesen zu meiden, wird mit Witz und Humor gebrochen und dadurch lächerlich gemacht; dieser verzweigten Haupthandlung geht eine parodirende Contrasthandlung zur Seite, in welcher die affektirte Studienneigung des Königs und seiner Genossen im Zerrbilde geschmackloser Gelehrsamkeit erscheint, und die spanische Aufgeblähtheit zur Neigung zu einem höchst untergeordneten Mädchen herabsinkt. Aber der Contrast, der in dieser Nebenhandlung ist, wird bei weitem überboten in dem Lustspiel „Viel Lärmen um Nichts.“ Hier sind polymythisch zwei Handlungen des erotischen Gebiets im schärfsten Contraste einander entgegengestellt. Die Liebe Claudio's zu Hero entsteht plötzlich, sie ist nicht autonom, sondern durch Eigennutz bedingt; sie gelangt zu ihrem Ziele nicht durch eigne Kraft, sondern durch Vermittelung des Prinzen von Aragon; ungeprüft wie es ist erfährt das geschlossene Bündniss eine rohe Störung durch die plumpste Täuschung, von welcher nur oberflächliche Charaktere irre geführt werden können, die Lösung der unglücklichen Verwirrung wird nicht durch Scharfsinn, nicht durch Thätigkeit der dazu am meisten Berufenen, sondern von Personen herbeigeführt, welche durch Beschränktheit des Geistes die fast unfreiwilligen Entdecker werden. Die Wiederherstellung des gestörten Verhältnisses geschieht so leicht als die Schliessung des Bündnisses im Anfange. In ganz entgegengesetzter Richtung bewegt sich die Handlung in Beatrice's und Benedict's Verhältniss. Sie sind schon durch Fülle des Scharfsinnes und Witzes gegen die Personen der ersten Handlung in Contrast gestellt; die ungezügelte Neigung zum Spott macht sie zu Gegnern und sie stimmen in nichts überein als in der betont und witzig ausgesprochenen Abneigung gegen die Ehe. Beide in einander verliebt zu machen hält Don Pedro, der auch hier die Rolle des Ehestandsprocurators spielt, für eine „Herkulesarbeit“, die er auch zur Unterhaltung, „zur Ausfüllung einer Pause“ verrichten will; die Doppelkomödie, welche den beiden Antipoden gespielt wird, ist ein polymythischer Parallelismus,

welcher durch eine Täuschung die Herzen wandelt und zur Einigung vorbereitet, wie eine Täuschung das Bündniss der Hero und des Claudio zerreisst. Zu dem gegenseitigen Geständniss ihrer Liebe kommen Benedict und Beatrice nur langsam mit den Retardationen des Witzes im Gegensatz gegen Claudio und Hero, welche ohne grosse Ueberlegung sich vereinigt hatten. Das Bündniss der letzteren war zur Zeit des Glückes geschlossen (im Anfang des Lustspiels); die Liebe Benedict's und Beatrice's erhält ihren offenen Ausdruck erst zur Zeit der Noth, nicht der eignen, sondern der Noth einer anderen, aber geliebten Person; diese Liebe ruht auf bewährter Charakterstärke und äussert sich in Benedict in entschlossener Thatkraft gegen Claudio; die lange durch Spottsucht Getrennten sind jetzt tief vereinigt durch die Entrüstung über die rohe Beschimpfung, welche Hero erfahren hat, und stehen in Einsicht und Ueberzeugung, dass Hero unschuldig sei, in einem erhabenen Contraste über den Personen, deren flache Leichtgläubigkeit Hero's unverschuldetes Elend herbeiführte.

In einer ähnlichen Weise wie in dem Lustspiel „Viel Lärmen um Nichts“ ist „Heinrich IV.“ in seinen beiden Theilen auf den polymythischen Contrast gebaut, nur dass die Contraste in grösserer Verzweigung auftreten. Der Geschichte Heinrich IV. steht die Entwickelungsgeschichte seines Sohnes im vollkommenen Gegensatze gegenüber. Der König befindet sich im ersten Drama in voller Kraft, im Besitze der Staatsklugheit und Herrscherkunst, welche nicht frei von Despotismus ist, aber doch die Gedanken an seine Usurpation nicht aufkommen lässt; in der Schlacht von Shrewsbury ist er persönlich zugegen und siegreich. Er gelangt (im zweiten Theil) zur vollständigen Niederwerfung seiner Gegner, aber dem Bewusstsein seines Triumphs fehlt die Freudigkeit, Krankheit drückt ihn nieder, Schlaflosigkeit öffnet den Vorwürfen des Gewissens Eintritt in die Seele und eine schwere Sorge belastet ihn, dass die von Schuld nicht freie Arbeit seines Lebens in den Händen der Leichtfertigkeit eines entarteten Sohnes, wie er meint, verloren gehen wird. Es ist eine „absteigende Linie.“ Dieser Sohn ist der entschiedene Gegensatz des Vaters; ist dieser verschlossen und seine Würde eifersüchtig bewachend, ceremoniös, so ist der Prinz offen, wirft seine Würde selbstbewusst spielend an Genossen hin, die von fürstlichem Stande und Sinne weit entfernt sind, ein Feind der kühlen Etiquette; ist der König ganz von den Sorgen

des Staatslebens beherrscht, so muss der Prinz als gleichgültig gegen den Ernst staatlicher Arbeit, befriedigt von einer Gesellschaft scheinen, deren Hauptvertreter zwar Witz und Humor in Fülle hat, es aber mit keinem Verhältnisse der Sittlichkeit ernst nimmt. Wenn von dieser Gesellschaft, die den Strassenraub nicht verschmäht und durch Gemeingefährlichkeit Besorgnisse erregt, der Prinz auch innerlich geschieden ist, wie wir im Anfange des Dramas aus seinem Munde erfahren, so muss er sich doch selbst der Vergeudung der kostbaren Zeit anklagen und thut es; aber seine frische Natur, welche die Niedrigkeit des Lebens nicht verschmäht, steigt thatkräftig zu siegreichem Heldenthum auf und entfernt sich nun (im zweiten Theile) von dem weissbärtigen, witzigen Satan Falstaff, gewinnt durch Liebe und Würde das volle Vertrauen des Vaters und berechtigt zu den glücklichsten Hoffnungen als Regent. Es ist eine „aufsteigende Linie.“ Aber der Dichter begnügte sich nicht mit diesem grossen Contraste. Die Weite des polymythischen Dramas gestattete ihm noch andere Contraste, die er absichtlich suchte. Die geschichtlichen Quellen erzählen nichts davon, dass Prinz Heinrich den Heinrich Percy persönlich besiegt und getödtet habe. Der Dichter bedurfte dieser Umänderung geschichtlicher Thatsachen um des Contrastes willen. Es ist wieder die absteigende und aufsteigende Linie. Heinrich Percy wird von dem König Heinrich selbst gerühmt als ein Mann, der stets der Ehre Thema ist, in einem Wald der allerschlankste Stamm, des holden Glücks Liebling und Stolz zugleich; und neben diesem Ruhme sieht der König seinem Sohne Wüstheit und Schande auf die Stirn gedrückt. Percy selbst, der das Wort Ehre immer im Munde führt, nennt den Prinzen einen „Schwadronirer“, und der letztere ist bereitwillig genug, den tapferen Heisssporn, den gepriesenen Ritter als das Kind der Ehren und des Ruhmes uneingeschränkt anzuerkennen. Aber diesem Sohne des Ruhmes, dessen leidenschaftliche Heftigkeit der Dichter in mannigfachen Situationen zeigt, der sich durch Maasslosigkeit, ein anderer Ajax, ins Verderben stürzt, steht der verachtete, aber besonnene Prinz mit ironischer Ueberlegenheit des Geistes gegenüber; der Verachtete wird Sieger über den Verächter; was der Prinz seinem Vater, seine Schimpflichkeit der Glorie Percy's entgegensetzend, versprach, mit Percy abzurechnen, dass dieser ihm jeden Ruhm ausliefern solle, das geht nicht durch Zufall, sondern durch den

Charakter des Prinzen in Erfüllung; die Schlacht von Shrewsbury ist der praktische Contrast von Percy und Prinz Heinrich, welcher aus Vernon's Gespräch mit Percy der Gesinnung nach hervorgetreten war; Percy wollte den Prinzen mit Soldatenarm umfassen, dass er zusammenzucken sollte vor seinem Gruss; aber der Prahler unterliegt dem Bescheidenen, und der Bescheidene hat für seinen Verächter nach dessen Tode wieder Worte der reinsten Humanität und Wahrheitsliebe.

Die Polymythie in den beiden Dramen „Heinrich IV." machte einen andern grossstilisirten Contrast möglich, der zwischen dem Prinzen und Falstaff in aufsteigender und absteigender Linie sich darstellt. Dieser Contrast ist schon beim ersten Auftreten der beiden vorhanden, er erweitert sich nur. Der Prinz betrachtet seinen Umgang mit Falstaff und dessen Genossen nur als ein Spiel; seiner Gesinnung nach ist er durchaus von ihm getrennt; was ihn an diesen Umgang noch fesselt, ist die Freude des Witzigen an dem Witze und der komischen Erscheinung des feisten Ritters. Die Komik Falstaff's leuchtet in allen Farben. Ihr wesentliches Element ist die Phantasie. Von dieser geht die Neigung zum Schauspielerischen und Parodischen aus. Das Drama im Drama, in welchem Falstaff den König spielt und abgesetzt wird, ist höchst charakteristisch für die phantastischen Neigungen des Ritters. Dieser Zug ergeht sich mit Vorliebe in Uebertreibungen und handgreiflichen Unwahrheiten, ist stets zu Vergleichungen, parodischen Anspielungen, Verdrehungen und Wortwitzen geneigt. Diese Phantasie bewegt sich in dem Kreise des Niedrigen und Gemeinen und wird getragen von einem beobachtenden Scharfsinn, durch welchen Falstaff sich aus den misslichen Lagen, in welchen er sich durch seine übertreibende Phantasie verwickelt, nothdürftig zu befreien sucht. An dieser Begabung zur Vielseitigkeit im Komischen, welche Falstaff entwickelt, hat der Prinz sein Gefallen. Nicht minder ergötzt ihn das Objectivkomische der Gestalt Falstaff's. Die feiste Gestalt des Ritters und die Contraste, welche an dieselbe sich knüpfen, sind Gegenstand mannigfaltigen Spottes von Seiten des Prinzen, die misslichen Lagen, in welche den Genusssüchtigen die beschwerliche Unform des Leibes bringt, belustigen den behenden Königssohn; das aufstrebende Gewissen Falstaff's, welches durch die massenhafte Trägheit und Genussliebe immer wieder niedergezogen wird, ist für den Verstand des Prinzen ein komisches

Schauspiel. In dieser Neigung zum Komischen, welche der Prinz mit Falstaff ausübend theilt, ist er scheinbar ein Gleicher unter Gleichen; aber nur scheinbar; vielmehr ist der Gegensatz zwischen ihm und Falstaff gleich von vornherein sichtbar; Falstaff ist der Komödienspieler für den Prinzen, er selbst der vornehme und kritische, wenn auch mitspielende Zuschauer; er kritisirt die Gleichnisswitze Fallstaff's (Was meinst Du zu einem Hasen etc.?), er kritisirt witzig Falstaff's Gestalt, er lässt ihn mit seiner Tapferkeit bei der Beraubung der Kaufleute renommiren und entlarvt den witzig übertreibenden Renommisten; er kritisirt das Schauspiel, in welchem Falstaff den König spielt, dadurch, dass er den Spieler absetzt und in eigner Person den König spielend in witzigen Gleichnissen die vernichtendste Kritik über die sittliche Verworfenheit Falstaff's ausspricht. Als Falstaff sich zu dem Scherze vermass, den König mit einem Cantor in Windsor zu vergleichen, hatte der Prinz handgreifliche Kritik dadurch geübt, dass er dem Spötter ein Loch in den Kopf schlug. In dieser gesammten Kritik des Prinzen ist die Kluft des Contrastes sichtbar, welche sich zwischen ihm und Falstaff immer mehr erweitert. Der sittliche Gegensatz beider hatte sich schon in der bedenklichsten Handlung des Prinzen, in der Theilnahme an der Beraubung der Kaufleute dargestellt; aber diese Theilnahme ist die praktische Parodie der Raubsucht und Feigheit Falstaff's, und der scherzende Prinz ist unter dem Gesindel der humoristisch sittliche Genius. Dieser Genius, dessen Flügel durch unsaubern Umgang nicht unbeschmutzt geblieben sind, hat seine angeborne Kraft behalten, schwingt sich zu ritterlichen Thaten auf und lässt den feigen Genossen mit milder, aber der Eitelkeit abholder Gesinnung am Boden liegen. Dieser war sittlich immer tiefer gesunken und hatte nach eignem Geständniss des Königs Aushebungsbefehl schnöde gemissbraucht. In der Schlacht von Shrewsbury ersteigt der sittliche Contrast den höchsten Gipfel im ersten Theile des Dramas. Prinz Heinrich hatte sich selbst zum Einzelkampf mit Percy angeboten, diesen Kampf ruhmvoll gegen den gerühmten Gegner vollendet; an der Leiche des Rebellen erhebt sich der gemässigte Sieger zum Ausdruck edelster Menschlichkeit und überlässt gleichgültig gegen die äussere Ehre dem feigen Falstaff den Ruhm der That. Dieser, der als den besseren Theil der Tapferkeit die Vorsicht bezeichnet und über die Ehre, d. h. über sittliche Verpflichtung die bedenk-

lichsten Sätze ausspricht, liegt aus Furcht vor Douglas den Tod heuchelnd am Boden, seine Feigheit verwundet den todten Percy und mit dem Lügenhumor der Schamlosigkeit nimmt er den Ruhm in Anspruch Percy getödtet zu haben, den ihm der Prinz, die Wahrheit und Scheinlosigkeit der Lüge und dem Scheine, grossmüthig freundlich überlässt. Der eklatante Contrast, der in dieser Scene im sittlichen Aufsteigen und Niedersteigen der beiden Personen sich noch mit humoristischer Färbung darstellt, erreicht im Schlusse des zweiten Dramas seine tragische Höhe und Vollendung.

Den Prinzen lernen wir in diesem Drama ganz besonders in seiner Gemüthsinnigkeit kennen; Falstaff sinkt immer tiefer in seiner Gemüthlosigkeit; der Prinz wird immer reifer für die grosse Aufgabe, welche seiner im Staate wartet; Falstaff wird immer ausgelernter, den Staat und seine Mitmenschen zu betrügen. Die Zweifel, welche der König noch immer über die sittliche Zukunft seines Sohnes hegt, den er von Falstaff durch Geschäfte trennt, die Sorge um den Thron, wenn Gier und heisses Blut die Räthe des Nachfolgers sind, wenn Macht und üppige Sitten sich begegnen, werden gänzlich beseitigt durch den tiefen Gemüthsernst des Prinzen, durch die innige und unzweideutige Liebe desselben zu seinem Vater, und die Scenen unmittelbar vor dem Tode des Königs, in ihrer charaktervollen Schönheit über alle andern hervorleuchtend, leiten die würdevolle Haltung des jungen Königs ein, der seine Seelengrösse durch den Akt beweist, dass er den Lord Oberrichter zum väterlichen Berather wählt, von dem seine Ungebundenheit einst gestraft worden war. Dieser Lord Oberrichter hatte auch den Falstaff gemahnt brav zu sein, als er mit dem Prinzen Johann von Lancaster gegen den Erzbischof und den Grafen von Northumberland zog. Dem Verschwender tausend Pfund zu leihen hatte er verweigert. Seiner gedenkt Falstaff mit dem Ausrufe „Wehe dem Lord Oberrichter“, als er nach der Thronbesteigung des Prinzen Heinrich in dem Wahne ist, dass die Gesetze Englands ihm zu Gebote stehen. Wie er mit diesen Gesetzen gewirthschaftet haben würde, hat im zweiten Theile sein Verhältniss zur Frau Hurtig und zu Dortchen Lakenreisser, seine Methode Soldaten auszuheben, seine Plünderung Schaal's bewiesen. Seine gemüthloseste Undankbarkeit gegen den Prinzen, der ihn bei Shrewsbury mit unverdientem Ruhme überhäuft hatte, tritt in der Kritik hervor, welche er der gemeinen Heerstrasse Dortchen

Lakenreisser gegenüber giebt, welche der Prinz verkleidet anhört. Durch Gesinnung und Thaten hat sich die Kluft des Contrastes zwischen dem Prinzen und Falstaff so sehr erweitert, dass die absolute Trennung unabweislich ist.

Das polymythische Drama hat sich in contrastirender Darstellung noch einmal Falstaff's bemächtigt in den „Lustigen Weibern von Windsor". Der Haupthandlung, der gewinnsüchtigen Bewerbung Falstaff's um die Gunst der lustigen und sittlich tüchtigen Frauen, in welcher die Unsittlichkeit des Ritters wiederholt die possenhaft komischen Niederlagen durch die bürgerliche Ehrbarkeit erleidet, entsprechen in paralleler Weise die erfolglos versuchte Verbindung der Anna Page mit Dr. Cajus oder Slender, und wie der witzig thörichte Falstaff von zwei Frauen getäuscht wird, so täuscht Anna Page zwei alberne Freier. Die Contrasthandlung bewegt sich in der reinen und gemüthvollen Liebe Fenton's und Anna Page's, welche der Masse der Verkehrtheit gegenüber einen wohlthuenden Eindruck gewährt.

Die Polymythie in dem Drama „Ende gut, Alles gut" hat nicht minder die schärfsten Contraste herbeigeführt. Der Haupthandlung, in welcher die Liebe Helena's zu Bertram, der Verlust und die Wiedergewinnung des Gatten dargestellt wird, steht als Gegenbild die Entlarvung Parolles' gegenüber. Wie weibliche Liebe und Treue den Bertram rettet und den bekehrten für sich selbst gewinnt, wie die falsche und unzuverlässige Gesinnung des Parolles ihre Ziele verfehlt, wird in beiden Handlungen sichtbar. Es ist eine aufsteigende und absteigende Linie. Helena besitzt das Vertrauen und die Liebe Bertram's nicht, obwohl sie dieselben verdient; sie erwirbt sie, und Bertram lernt das verachtete Kleinod der Liebe Helena's schätzen; Parolles besitzt das Vertrauen des leichtgesinnten Bertram, obwohl er es nicht verdient, und Bertram lernt den hohlrenommistischen und abtrünnigen Sinn des Parolles endlich kennen und verachten; dort zuerst Niederlage und zuletzt Sieg; hier zuerst Sieg, zuletzt Niederlage. Wenn Shakespeare, wie J. H. Klein (Geschichte des italienischen Dramas, I, p. 549 fg.) wahrscheinlich gemacht hat, Bernardo Accolti's Drama „Virginia" benutzte, so lässt sich aus der Vergleichung der Dichtung Shakespeare's mit der italienischen deutlich wahrnehmen, wie der polymythische Hang Shakespeare's den Charakter des Parolles in umfangreichere Handlung verflocht; der Parolles in Accolti's Drama

„Ruffo“ ist, wie Klein sagt, die „allermagerste Skizze“ zu Shakespeare's reichgestalteter Figur. Wenn Accolti den Werth seiner Heldin (Virginia), die von ihrem Gatten verschmäht wird, durch die Liebe des Sylvio hervorleuchten lässt, welcher sterben will, wenn Virginia den Tod erleidet, so hat Shakespeare die Personen, welche für die von Bertram verschmähte Helena ein tiefes Interesse zeigen und für ihren Werth bürgen, noch vermehrt, indem er Bertram's Mutter, die liebevolle und anerkennende Beschützerin Helena's, den Lafeu und die vier Edelleute einführte, welche die Hand der schönen Jungfrau gern empfangen würden.

Das Verhältniss, welches zwischen Parolles und Bertram Statt findet, erinnert lebhaft an Falstaff's und des Prinzen Heinrich Geschichte; der Contrast, dass der ernsten und tragischen Handlung komische Scenen gegenüber spielen, ist in beiden Dichtungen wahrnehmbar. Dieser Contrast der ernsten, tragisch bewegten Handlung und der komischen ist durch polymythische Ausführung auch in dem Wintermärchen zur Darstellung gekommen. In diesem Lustspiel ist zunächst ein Contrast sichtbar, wie wir ihn in „Viel Lärmen um Nichts“ wahrgenommen haben; die Liebe und Ehe des Leontes und der Hermione wird tief geschädigt durch den kurzsichtigen, argwöhnischen Eigensinn des Leontes, wie Claudio's Flachheit sich von der plumpen Bosheit bethören liess; die Liebe Florizel's und Perdita's stösst auf harte Hindernisse, welche durch die tiefen und reinen Gesinnungen der Liebenden so glücklich überwunden werden, wie sich Benedict's und Beatrice's Bündniss gerade in dem Unglück Hero's erprobt und befestigt. Der ernsten und tragisch vorschreitenden Handlung, welche Leontes und Hermione trennt, stehen die heiteren Scenen des Schäferlebens in demselben Contraste gegenüber, wie Beatrice's und Benedict's heiteres Witzspiel der gefährdeten Liebe Claudio's und Hero's. Aber die Polymythie erschuf in dem Wintermärchen in den Schäferscenen einen anderen Contrast von tiefster Bedeutung, den Contrast der *reinen und unverfälschten Natur* im Gegensatze gegen die Verwöhnung durch gemissbrauchte Macht, und diese reine Natur ist es, welche heilend eintritt in die entartete Cultur. So grosse Gegensätze zwischen Natur und Cultur liess das monomythische Drama der Alten nicht zu, und wo die Dichter, wie Euripides, diesen Gegensatz bildeten, erscheint er nur in den Anfängen. Wenn Medea bei Euripides, die Erwürgerin der eignen Söhne, in Attica

Zuflucht suchen will, so stellt der Chor ihrem Verbrechen das Land und Volk entgegen, welches durch den lautersten Glanz des Aethers wallt in Seligkeit, wo Kypris aus dem schönfliessenden Kephisos die Fluth schöpft und zur Flur herab den süss und gemässigt wehenden Hauch der Lüfte giesst. Und wenn Phädra im Hippolytus an unkeuscher Liebe krank ihr gequältes Herz eröffnet, so wünscht sie aus frisch entsprudeltem Quell das lautere Nass sich zum Trank zu schöpfen und im Pappelgebüsch und auf grünender Flur hinsinkend zur Rast sich dem Vergessen zu weihen; sie will in den Wald, ins Fichtengehölz und wie Maria Stuart an der Jagd theilnehmen. Aber volle Charaktere, welche in reicher Entwickelung die schöne und reine Natur constrastirend verkörpern, vermochte er wegen der engeren Schranken des monomythischen Dramas nicht zu bilden. Shakespeare hat es gethan, und der Charakter der Perdita, welche in einem beschränkten, aber gesunden Naturleben sich entwickelt, ist ein glänzendes Zeugniss. Aus der Treuherzigkeit, Gutmüthigkeit, Beschränktheit und Natürlichkeit der Schäferscenen, zu denen Shakespeare den Stoff in Greene's Dorastus und Faunia nicht vorfand, sehen wir das naturschöne Bild der Perdita reizend hervortreten, indem die guten Eigenschaften der harmlosen Naturumgebung gesteigert in ihr erscheinen. Ihre Liebe zur Natur, die in der sinnig anmuthigen Charakteristik der Blumen eine fesselnde Schönheit entfaltet und ihren eigenartigen Charakter in der fast eigensinnigen Abweisung aller Kunstmittel entwickelt, ist mit der Verachtung alles Tandes, welche Florizel an ihr rühmt, mit der Abneigung gegen alles Gekünstelte, mit Wahrheit, Gewissenhaftigkeit und Muth verbunden; einfach und kraftvoll wie die Natur ist sie das vollendete Gegenbild gegen den Schein und die Verweichlichung der Gesinnung, durch welche Leontes, der Wahrheit unzugänglich, sein Glück untergrub. Dieser scharfe Gegensatz reiner Natur gegen die Entartung verworrener Culturverhältnisse konnte in seiner reichen Fülle nur zur Erscheinung kommen in einer weit gegliederten Handlung des polymythischen Dramas. Er hat seine Genossen in den Naturcontrasten in „Wie es euch gefällt“ und im „Cymbeline“. Auch diese Dramen bewegen sich in einem Gegensatze des harmlosen und starken Naturlebens, einem Hofleben gegenüber, welches durch Willkür oder durch Schwäche, Schmeichelei, Bosheit und Intrigue die verderblichsten Folgen herbeiführt und wie im „Cymbeline“ seine Rettung und Ge-

sundheit nur wieder empfängt durch die ungebrochene Naturkraft. In beiden Dramen entsteht der Contrast durch Polymythie; in „Wie es euch gefällt“ ist die Handlung, welche in idyllischer Schönheit in einem zum Theil phantastischen Naturleben sich begiebt, die überwiegende; in „Cymbeline“ bilden die Scenen des Naturlebens die minder umfangreiche Handlung, haben dafür aber eine um so grössere Tiefe und eindringendere Schärfe des Contrastes. Die einfache Grösse der Helden, welche in diesen Scenen auftreten, ist wirksam in negativer und positiver Art; sie protestiren, wie Bellarius, der das Opfer der Missgunst und Verläumdung war, gegen die Wucherei der Städte, gegen die Gunst des Hofes, die schwer aufzugeben, schwer zu bewahren ist; durch ihre Existenz und Erziehung, durch ihren starken, reinen und zartfühlenden Sinn stehen Guiderius und Arviragus im abweisenden Gegensatze gegen einen Hof, an welchem durch die Schwäche Cymbeline's die giftmischende Bosheit und Ränkesucht der Königin die Herrschaft führt, an welcher ein Posthumus nicht geduldet wird und eine Imogen vor der brutalen Werbung des polternden und hochmüthigen Narren Cloten nicht sicher ist; in ihrer keuschen Sittlichkeit sind sie die vollendeten Gegenbilder gegen die Fäulniss der Gesinnung, mit welcher der verworfene Jachimo lügt und verläumdet; mit ihrer gradsinnigen Thatkraft und Tapferkeit, durch welche der freche Cloten von des Guiderius Hand den Tod empfängt, stehen sie im Gegensatze gegen die feige Flucht der Briten, sie retten den König und stellen die Schlacht her. Der Reichthum und die Vielseitigkeit dieser Contraste wird noch gehoben durch die Handlungen, welche von Imogen und Posthumus ausgehen, welche i[illegible] gleichen Gegensatze stehen gegen die Personen eines entartete[illegible] Hoflebens und die verworfene Unsittlichkeit eines Jachimo, u[illegible] es ist von wunderbarer Schönheit, dass Imogen auf ihrer gefah[illegible] voll mühseligen Wanderung Zuflucht und liebevolle Aufnahme b[illegible] den Bewohnern der Wildniss findet und Posthumus in tie[illegible] Reue in Gemeinschaft mit den tapferen Natursöhnen die höch[illegible] Tapferkeit als Bauer verkleidet beweist.

Die Polymythie hat jedoch nicht allein den Reichthum d[illegible] Contraste hervorgerufen, die wir bisher betrachteten, welche ni[illegible] durch einzelne Personen, wie im antiken Drama, sondern du[illegible] *Gruppen* von Personen gebildet werden; das polymythische Dra[illegible] verpflanzte die Contraste in die Charaktere selbst und in Fo[illegible]

der Polymythie sind die einzelnen Charaktere complicirter, individueller geworden und geben der psychologischen und ethischen Betrachtung den interessantesten Stoff dadurch, dass sie nicht als fertige auftreten, sondern als werdende sich entwickeln. Ein Charakter des polymythischen Contrastes ist Hamlet. Er ist melancholisch, von dem an seinem Vater begangenen Verbrechen, das er ahnt, von der jäh geschlossenen Ehe seiner Mutter bis zu Selbstmordgedanken bedrückt, ein trübsinniger Beurtheiler der Welt, die für ihn ein wüster Garten ist, den verworfenes Unkraut ganz erfüllt, ein düsterer Satiriker und Humorist, der mit bitteren Sarkasmen trifft und geisselt; er ist vorsichtig, besonnen, behutsam, ein Zweifler; er ist ein Denker, der in Wittenberg in sein Inneres geführt wurde, welchem das Wissen Bedürfniss und die Kunst ein Gegenstand reflectirender Forschung geworden ist; er ist eine gefühlvolle, der Liebe und Freundschaft bedürftige Seele. Aber er ist auch, was man bei solcher Beschaffenheit nicht erwarten sollte, leidenschaftlich, furchtlos, thatkräftig und besitzt nach Ophelia's Ausdruck den Arm des Kriegers; leidenschaftlich aufgeregt tödtet er den Polonius, furchtlos tritt er dem Geiste entgegen, der erste von Allen springt er in das geenterte Schiff der Seeräuber. Der philosophische Denker, welcher die Gesetze des Schauspiels so fein zu beurtheilen weiss, hat etwas von dem Geiste der Blutrache in sich, welcher nur in unphilosophischen Zeitaltern gedeiht; er verfolgt seinen brudermörderischen Oheim mit seinem Hasse bis in das Jenseits, wie Ajax den Hass gegen Odysseus noch in der Unterwelt festhält und die Versöhnung abweist; Rache ist seine Losung, nicht bloss Vergeltung; darum will er seinen Oheim nicht tödten, wenn derselbe betet, weil er nicht gerächt wäre, wenn er in seiner Heiligung ihn fasste, bereitet und geschickt zum Uebergang; vielmehr soll sein Schwert schrecklicher gezückt sein: wenn Claudius berauscht ist, schlafend in der [illegible]th, in seines Bettes blutschänderischen Freuden, beim Doppeln, [illegible]chen oder anderm Thun, das keine Spur des Heiles an sich [illegible], dann ist für ihn die rechte Zeit ihn niederzustossen, dass [illegible] Himmel er die Fersen bäumen mag und seine Seele so schwarz [illegible] so verdammt sei, wie die Hölle, wohin er fährt. Es ist klar, [illegible]ss eine solche Fülle zum Theil einander widersprechender Eigen[illegible]aften nur auf dem Wege der Polymythie zu erreichen war. [illegible]mit wir Hamlet in dieser Fülle seiner Eigenschaften kennen

lernen, hat der Dichter eine parallele und zugleich contrastirende Handlung weit ausgebildet, welche die Schicksale des Polonius und seiner Familie betrifft. Wie Hamlet's Vater ermordet ward, so wird auch dem Laertes, wenn auch in anderer Weise, der Vater getödtet; und wenn Hamlet die Aufgabe seinen ermordeten Vater zu rächen aus dem Jenseits empfängt, so bedarf es für Laertes einer jenseitigen Aufforderung nicht, um zur rächenden That der Vergeltung zu eilen. Mag man diese Handlung, in welcher sich die Geschichte des Polonius, des Laertes und der Ophelia bewegt, wie Gervinus auffassen oder wie Werder, Niemand wird bestreiten, dass ohne sie dem Charakter des Hamlet viele Gelegenheit genommen würde, sich in den verschiedensten und entgegengesetzten Lagen und Eigenschaften zu zeigen. Laertes kann zur Ausführung seines Vorsatzes einfach, wie Orestes, vorschreiten; Hamlet kann es nicht; die Todesart des Polonius und der Urheber dieses Todes sind nicht in das Geheimniss gehüllt, so wenig wie der Tod Agamemnon's und seine Mörder; das an Hamlet's Vater begangene Verbrechen und der Thäter ist ein Geheimniss, und die dienende Umgebung des verbrecherischen Königs, unselbständige und schmeichelnde Schatten wie Polonius, Rosenkranz, Güldenstern, Osrick würden die Hand zur Enthüllung des Geheimnisses niemals bieten. Die Aufgabe Hamlet's, dieses Geheimniss zu enthüllen und den König vor der Oeffentlichkeit zu entlarven, zu überführen, zum Geständniss zu zwingen, lastet so sehr auf der Seele des Prinzen, dass er von der Tafel seines Gedächtnisses um dieser Einen Aufgabe willen alles hinwegwischen will, was dieser Aufgabe fern liegt, dass die Liebe zu der anmuthvollen Ophelia in seiner Seele keinen Raum mehr hat, und ohne den letzteren Theil aus der Handlung, in welcher des Polonius und seiner Familie Geschichte sich entwickelt, wären wir ausser Stande, das liebebedürftige Herz des Prinzen und, was mehr ist, seine Entsagung um der Einen grossen Aufgabe willen kennen zu lernen. Aber das Geheimniss, das für das Empfinden und Ahnen des Prinzen durch die Offenbarungen des Geistes enthüllt ist, ist vor seinem Denken, Reflectiren wie vor seinem Gewissheit fordernden Gewissen noch nicht in evidenter Klarheit; „der Geist, den ich gesehen", ruft er aus, „kann ein Teufel sein; der Teufel hat Gewalt sich zu verkleiden in lockende Gestalt und vielleicht, bei meiner Schwachheit und Melancholie (da er sehr

mächtig ist bei solchen Geistern), täuscht er mich zum Verderben: ich will Grund, der sicher ist. Das Schauspiel sei die Schlinge, in die den König sein Gewissen bringe." In der Orestie des Aeschylus hat Orestes, der von Apollo das Geheiss den ermordeten Vater zu rächen bekam, wie Hamlet von dem Geiste seines Vaters, solche Bedenken nicht; in dem monomythischen Drama des Aeschylus wie in der Electra des Sophokles ist die That der Klytämnestra und des Aegisthus eine unverhüllte; aber auch im entgegengesetzten Falle würde die Einfachheit der antiken Tragödie eine Handlung der Polymythie, ein Drama im Drama, nicht ertragen haben. Dieses Drama im Drama, welches der polymythische Stil Shakespeare's in der „Ermordung Gonzago's" schuf, ein symbolischer Spiegel der That des Claudius, war durch die Eigenschaft des reflectirenden Geistes, welche Hamlet im hohen Grade besitzt, gefordert. In diesem reflectirenden Sinne hat die Gewissenhaftigkeit ihren Grund, mit welcher er sich scheut die Rache an Claudius vor der Prüfung seiner Schuld zu vollstrecken; wenn Hamlet dann ausruft: „so macht Gewissen Feige aus uns allen; der angebornen Farbe der Entschliessung wird des Gedankens Blässe angekränkelt", so hat dieses Gewissen wenigstens da nicht gesprochen, als er Rosenkranz und Güldenstern dem Untergange weiht, ohne auch nur ein Wort des Mitleids, wie Horatio, für sie zu haben. Die Rede Hamlet's an seine Mutter ist mit Recht ein Meisterstück ethischer Beredtsamkeit genannt worden; im Gegensatze zu dieser Rede steht die zweideutige Art, in welcher die Worte Hamlet's gegen Ophelia sich ergehen. Zuletzt ist eine gläubige Stimmung in Hamlet's Gemüth nicht zu verkennen: er sieht einen Cherub, der die Absichten des Königs sieht, und der Glaube an die Vorsehung ist in ihm lebendig; im Gegensatze zu diesem Glauben kommen Gedanken des Skepticismus vor, wie in dem Monologe „Sein oder Nichtsein".

Die ausserordentliche Fülle zum Theil sehr contrastirender Eigenschaften, welche der Charakter Hamlet's darbietet, mit welchem man den ebenfalls auf die schärfsten Contraste gebauten Charakter des Antonius in Antonius und Cleopatra vergleichen mag, ist nur aus der Menge der Beziehungen zu erklären, in welche der Charakter zu den verschiedensten Personen des polymythischen Dramas tritt. Aus diesen Beziehungen erhalten auch die *werdenden* Charaktere im Drama Shakespeare's ihre richtige Beleuchtung.

Das monomythische Drama der Griechen, insbesondere des Meisters, der die Tragödie zu ihrer vollkommensten Gestalt innerhalb der plastischen Weltanschauung führte, schloss die *werdenden* Charaktere aus. Die Hauptcharaktere des Sophokles, der doch die Handlung durch Einführung des dritten Schauspielers erweiterte und vertiefte, sind bei ihrem ersten Auftreten fertige, die Handlung, in deren Folgen sich die Charaktereigenschaften spiegeln, ist meist eine vor der dramatischen Action geschehene oder zu Anfang derselben geschehende, der Charakter bleibt consequent und ohne Schwanken in seiner ursprünglichen Gesinnung. Der Charakter der Elektra beruht in der leidenschaftlichen Liebe zu dem ermordeten Vater, mit welcher der Hass gegen die freche Mutter und ihren Mord- und Buhlgenossen identisch ist; die hasserfüllte Liebe der Elektra entwickelt sich in einer Skala von Gedanken, Empfindungen und Handlungen, die immer aus derselben Quelle fliessen: der Hass gegen Klytämnestra, leidenschaftlicher in ihr ausgebildet als in dem milden Gegenbilde Chrysothemis, sucht die letztere zu bestimmen, den Weiheguss, den die Mutter zum Grabe Agamemnons zur Sühne sendet, nicht zu spenden; die Liebe zum Vater giebt der Elektra eine scharfe Beredsamkeit, mit welcher sie die sophistischen Scheingründe der Klytämnestra widerlegt; die Liebe zum Vater lebt von der Hoffnung, dass einst der Rächer in der Person des Orestes erscheinen werde, und duldet alle Unbilden; die Liebe zum Vater trauert im tiefsten Schmerze, als sie glauben muss, dass Orestes nicht mehr unter den Lebenden ist, und hatte schon den Entschluss gefasst, von Chrysothemis verlassen, allein den Aegisthus zu tödten; die Liebe zum Vater ersteigt die höchste Stufe des Entzückens, als Orestes erkannt und der Vollbringer der Rachethat gefunden ist; die Liebe zum Vater kennt keine Hamletsbedenklichkeiten, hat kein Gewissen in Betreff der Mutter und kann bei der Ermordung der Mutter dem Orestes zurufen: „O stoss noch einmal!" — In dem Charakter der Antigone entspringen alle Empfindungen und Handlungen aus dem Einen Grundzuge der Pietät gegen den Polynices. Dieser Grundzug verschlingt jede andere Empfindung. Antigone ist die Verlobte Hämons. Man könnte sich denken, dass die Liebe zu dem Verlobten einen Zwiespalt in ihre Seele geworfen, einen Widerstreit der Empfindungen in ihrer Seele und das Bedenken hervorgerufen hätte, ob sie aus Liebe zu Hämon die gesetzwidrige

und gefahrvolle That unterlassen oder der Erfüllung der Pietätspflicht sich unterziehen solle. Diesen Widerstreit liess das monomythische Drama des Sophokles nicht zu; unbeeinflusst von der Liebe zu Hämon schreitet sie zu ihrer heiligen Frevelthat (ὅσια πανουργήσασα), unbeeinflusst von dieser Liebe steigert sie ihren Widerwillen gegen die mildere Ismene, ihren Trotz gegen Kreon und sieht dem bevorstehenden Tode ins Antlitz. Man kann eine ähnliche Beobachtung anstellen an den Charakteren des Philoktet, des Oedipus im ersten Drama, des Ajax, welcher weder durch Liebe und Anhänglichkeit, noch durch das eigne Gewissen gehindert wird sich dem freiwillig gewählten Tode darzubieten.

Diesen mehr oder weniger in sich fertigen Charakteren des Sophokles stehen die *werdenden* gegenüber, wie sie das polymythische Drama Shakespeare's hervorbrachte. Ein Beispiel von hervorragender Bedeutung ist Posthumus. Bei seinem Auftreten wird er als ein vollkommenes Wesen bezeichnet, im Wissen und Charakter gleich vortrefflich, dadurch vor allem in seinem Werthe hervortretend, dass eine so vollendet schöne Seele wie Imogen ihn zum Gemahl gewählt hat. Seine imponirendste Eigenschaft scheint die antike Ruhe und feste Geduld zu sein, welche er den mannigfachen Unbilden des Lebens entgegensetzt. Aber diese Ruhe und Geduld weicht in der schwierigsten Lebenslage einer verhängnissvollen Leidenschaft. Die Treue seiner Gemahlin wird ihm verdächtig, ja die Beweise des Jachimo müssen ihm so unzweideutig erscheinen, dass Zweifel unmöglich ist. Das Bild der rosigen Sittsamkeit, welches ihm Imogen immer gewesen war, die ihm rein erschien, wie ungesonnter Schnee, kann seine leidenschaftliche Rachsucht nicht hemmen; er giebt seinem Diener den Befehl die Herrin zu tödten, die er durch falsche Vorspiegelungen zu der Hoffnung getäuscht hat, dass sie ihn in Milford-Hafen finden werde. Er muss glauben, dass sein blutiger Befehl ausgeführt worden ist. Die Besinnung tritt bei ihm ein und mit ihr die Reue, das Gewissen; er verurtheilt seine That, da sie der Imogen mit dem Leben die Gelegenheit zur Reue entrissen habe; er sucht seine Unthat zu sühnen; verkleidet und unerkannt kämpft der Tapfere für sein Vaterland Britannien, dem er die Fürstin erschlug; im Kerker betet sein belastetes Gewissen zu den Göttern: sie mögen für das theure Leben Imogen's das seine nehmen und den Schuldbrief zerreissen. Zu welcher sittlichen Tiefe hat er sich

durch seine Busse *entwickelt;* im Anfang des Dramas erscheint er gepriesen von allen: aber sein wahrer Werth offenbart sich erst, als er jeden Ruhm verschmähend die tapfersten Thaten unerkannt vollbringt und nur nach dem Grundsatze handelt „schlecht aussen, kostbar innen“, als seine Leidenschaft verurtheilend sich gegen sich selber richtet (V, 5) und seine Rache gegen den verläumderischen Urheber alles Unheils, den Jachimo, darin findet, dass er ihm verzeiht. Eine solche Entwickelung eines *werdenden* Charakters, welche das Höchste leistet, wozu die dramatische Dichtung gelangen kann, war nur im polymythischen Drama möglich, und Posthumus musste in die verschiedensten Verhältnisse geführt werden, um das Werden seines Charakters zu erfahren. Er musste im fernen Italien mit Jachimo in Berührung kommen; er musste an dem Kampfe gegen die Römer Theil nehmen, er musste mit Bellarius, Guiderius und Arviragus in kämpfende Gemeinschaft treten: er musste in der Einsamkeit des Kerkers verweilend seine Seele vertiefen und läutern. Der Reichthum seines Seelenlebens, in welchem Melancholie und Thatkraft sich vereinigen, tritt durch Polymythie um so bemerkenswerther hervor, wenn man ihn mit ähnlichen Charakteren des antiken Dramas vergleicht, welche im monomythischen Drama nur Skizzen bleiben konnten, wie schön sie auch sind. Das Drama des Sophokles liess nur in der Person des Deuteragonisten die Darstellung jener Seelenkämpfe zu, an welchen das Drama Shakespeare's so reich ist. Neoptolemos im Philoktet fällt, wie Posthumus, von sich selber ab, die Geradheit und Wahrheitsliebe, in welcher der Sohn des Achilleus dem Vater gleicht, geht aus Ruhmliebe, wenn auch widerwillig, doch auf die Pläne der Täuschung ein, mit welchen die Staatskunst des Odysseus den Philoktet umspinnt; aber das Elend Philoktet's, das Vertrauen des unsäglich leidenden Mannes bringen den Neoptolemos zur Besinnung: das Zutrauen, mit welchem Philoktet ihm seinen Bogen zum Aufbewahren übergiebt, rührt seine Seele; er gesteht dem Philoktet die Wahrheit, dass er ihn nach Troja, zu dem gehassten Odysseus und den Atriden führen will, er wirft zuletzt alle Pläne der Ruhmliebe bei Seite und ist entschlossen, den duldenden Helden in seine Heimath zu führen. Man hat wohl gesagt, dass die Vorwürte des enttäuschten Philoktet die Gewissensbisse des Neoptolemos vermehren; aber zu einer Darstellung eines so tief bewegten Gemüthslebens hat das monomythische Drama des Sophokles keinen Raum,

und die Umkehr des Neoptolemos erscheint nur in der vom Drange des Gemüths bewegten Handlung, die geheimen Gänge der Reue in seiner Brust werden nicht offen gelegt (vgl. Fr. Zimmermann, Ueber den Philoktet des Sophokles p. 27). Dagegen konnte das polymythische Drama mit voller Energie in die Darstellung eines tiefbewegten Seelenlebens eindringen, wie es in den Gewissensregungen und in der Selbstanklage des Posthumus sich entwickelt.

Das polymythische Drama Cymbeline bietet auch eins der schönsten Beispiele dar von dem *malerischen Individualismus,* in welchem die Charaktere der Shakespeare'schen Dramen mehr oder weniger sich darstellen. Es ist Imogen. In ihr allein fanden Ulrici und Mezières die Einheit des ganzen Dramas, welche von Johnson und anderen Kritikern so herbe bezweifelt wurde. Und in der That wird die vielseitige Schönheit ihres Charakters der richtende und verklärende Genius für alle Verhältnisse und Personen. Die Vielseitigkeit ihrer Seelenschönheit wird nur durch die Menge der Situationen offenbar, in welche das polymythische Drama sie versetzt. Mrs. Jameson bemerkt, dass in Imogen's Charakter etwas von dem romantischen Enthusiasmus Julia's, von der Treue, Ausdauer und Beständigkeit Helena's, von der Würde und Reinheit Isabella's, der Zartheit und Lieblichkeit Viola's, der Selbstbeherrschung und Verständigkeit Portia's sich finde, dass in ihr diese mannigfaltigen Züge sich harmonisch verschmelzen und keiner das Uebergewicht über die andern besitze (Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst. Leipzig 1868, II p. 390). Sie beweist diese Eigenschaften in doppelter Weise. Ihre Seelenschönheit ist abweisend den Personen gegenüber, deren Charakter schwach, intriguant, roh und schmutzig verderbt ist, abweisend gegen Cymbeline, die Königin, Cloten und Jachimo, und diese Charaktere erfahren durch die blosse Existenz ihrer reinen Seele ihr verurtheilendes Gericht; ihre Seelenschönheit bringt sie in positive Verbindung mit allen Gestalten, welche durch sittliche Reinheit hervortreten, wie Guiderius und Arviragus, oder in ihrem Kerne tüchtig sind, wie Posthumus. Ein antiker Zug, die unverbrüchliche Treue, beherrscht ihr ganzes Wesen; sie ist eine andere Penelope und weist die Bewerbung Cloten's und die Versuchung Jachimo's gleich sehr entrüstet ab; aber während sich Penelope's Treue nur in Einer Lage, in der ausdauernden und stets sich erneuernden Geduld erweist, wird die Treue Imogen's durch die

Mannigfaltigkeit der Situationen bewährt und beleuchtet, in welche das polymythische Drama sie bringt. Was der Dichter der Odyssee nur dem männlichen Helden geben konnte, die Mannigfaltigkeit der Abenteuer, in welchen die Heimathsliebe, die Besonnenheit und ungebrochene Ausdauer des Odysseus hervortritt, das verlieh das polymythische Drama auch einem Weibe. Der romantische Glanz der Abenteuer, welcher auf die Scenen fällt, in welchen Imogen auf der Wanderung, in Milford-Hafen, verkleidet in der Gebirgseinsamkeit bei Guiderius und Arviragus, als Page des Lucius erscheint, lässt zugleich die Mannigfaltigkeit ihrer Charakterzüge in der grössten Vollendung erscheinen. Dieser Charakter wird von der Bildung getragen und gemässigt: nicht umsonst hat sie römische Dichter gelesen, nicht umsonst befinden sich in ihrem Schlafzimmer edle Werke der bildenden Kunst; ihre Bildung stellt sich in der Neigung dar, ihre Beobachtungen in sinnvoll treffende Aussprüche der Reflexion zusammen zu fassen; aber ihr gemässigter Sinn ist nicht blutlos oder von stoischer Ataraxie: die sonst gleichmässige Welle ihrer Gesinnung wogt bei gegebener Gelegenheit empor zur innigen, phantasievollen Zärtlichkeit beim Abschiede von Posthumus, zur wegwerfenden Verachtung des gemeinen Cloten, zur leidenschaftlichen Sehnsucht nach dem Wiedersehen ihres Gemahls, zu erregtem Zorne über die vermeintlichen Verbrechen des Pisanio, oder sinkt herab zur Todessehnsucht, als sie den Posthumus für falsch halten muss. In Imogen's Charakter vereinigt sich hohe Bildung mit schlichter Natur: die Königstochter besitzt die ganze Hoheit ihres Standes, hat aber den lebhaftesten Sinn für die einfachsten Verhältnisse: als Posthumus verbannt ist, spricht sie den Wunsch aus, dass sie eines Schäfers Tochter sein möchte und ihr Leonatus des Nachbarhirten Sohn, und diese schlichte Gesinnung bewährt sie in der anmuthigsten Weise in der Begegnung mit den Bewohnern der Höhle. Das vollendete Gegenbild der Imogen, die Untreue, Coquetterie und Genusssucht tritt in Cleopatra durch polymythische Beziehungen mit einem ähnlichen Reichthum individualisirender Darstellung auf.

Wenn das polymythische Drama Shakespeare's den Reichthum, die individuelle Mannigfaltigkeit, die psychologische Tiefe der Charaktere erschuf, so war mit dieser Fülle und Tiefe auch die grössere Verzweigung und Eindringlichkeit der Idee gegeben. Diese Idee ist kein abstracter Gedanke, sondern der sittliche Ge-

halt des Dramas. In dem antiken Drama des Aeschylus und Sophokles tritt der sittliche Gehalt einfach in Folge der monomythischen Handlung auf, bei Shakespeare in den polymythischen Dramen verdoppelt oder weit verzweigt. Im Oedipus auf Kolonos erscheint die sittliche Idee der Pietät sehr schlicht: Oedipus flucht den pietätslosen Söhnen, damit sie lernen die Eltern fromm zu ehren, und segnet die liebevollen Töchter. Die Idee der Pietät, welche im „König Lear“ so gigantisch sich aufdrängt, entwickelt sich in doppelten Handlungen von gleichartigem Inhalt und in vielfacher Verzweigung. Das Verhältniss des Menschen zur Treue ist, wie Gervinus anziehend ausgeführt hat, im Cymbeline die sittliche Idee, welche nicht bloss im Charakter der Imogen in den reichsten Schattirungen sich entwickelt, sondern in den Gesinnungen und Handlungen der verschiedensten Personen in polymythischer Gliederung sich abspiegelt. Aber in vielen Fällen hindert der polymythische Charakter des Dramas wegen der Vielseitigkeit der wirkenden Personen und Interessen den sittlichen Gehalt auf eine einfache Formel zurückzuführen. Die sogenannte Grundidee in dem „Kaufmann von Venedig“ ist sehr verschiedenartig bestimmt worden (vgl. K. Elze, Zum Kaufmann von Venedig, Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft VI, 129 fgg. und W. König, Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ, p. 72 fgg.); die Polymythie des Dramas lässt eine aufopferungsfähige Freundschaft hervortreten, die in den Personen des Antonio und Bassanio gleich sehr thätig ist; sie giebt uns die mannigfachen Bilder der Liebe, in deren Mitte das Verhältniss Portia's zu Bassanio hervorleuchtet; sie entfaltet in Portia den Charakterzug edler Humanität, welche unbeherrscht von der Macht des Besitzes für sich und viele andere beglückend wirkt; sie giebt das düstere, Furcht und Mitleid erweckende Gegenbild des Shylock, dessen verhärtete Habsucht und arg gereizte Rachsucht für sich und Andere zerstörend und die Bande der Pietät auflösend wirkt, und vereinigt diese Erscheinungen märchenhaft zu einer pragmatischen Einheit. Aber durch sittliche Verhältnisse auf dem Wege der Polymythie die Handlung zu bereichern war bereits in seinen frühsten Dramen Shakespeare's unzweifelhaftes Streben. Beispiele sind unter anderen „die Komödie der Irrungen“ und „die Zähmung der Widerspenstigen“. Die Komödie der Irrungen bezeichnet Sievers (W. Shakespeare I, 249) als eine Kritik *der Macht des*

menschlichen Geistes. Dieser Tiefsinn, wenn es einer ist, war dem jugendlichen Shakespeare fremd. Diesem lag es am Herzen, der einfachen Handlung der Menächmen des Plautus polymythisch eine grössere Fülle zu geben, die Irrungen durch reichere Verwickelung aus Gründen der Komik zu steigern. Aber er begnügte sich nicht durch Vermehrung der Irrungen, wozu ihm der Amphitruo des Plautus nach der Entdeckung von P. Wislicenus den Stoff bot, das possenhafte Element des lustigen Dramas gesteigert zu haben. Durch Polymythie befriedigte er die Bedürfnisse des Herzens, welchen das sittlich flache Drama des Plautus nicht gerecht wird: er gab dem Zerwürfniss zwischen Antipholus von Ephesus und Adriana tiefere Motive als er bei Plautus fand und stellte ihnen ein Verhältniss der Liebe Luciana's und des Antipholus von Syrakus zur Seite, welches ebenso phantasiereich als gemüthvoll anmuthig ist und in dem Charakter der Luciana das Gegenbild sittlicher Besonnenheit und Mässigung gegen den leidenschaftlichen Sinn der Adriana aufstellt. Mit dem Zuge der Wiedererkennung, der in dem antiken Drama so häufig ist, bereicherte Shakespeare in gemüthvoll sittlicher Weise die Komödie der Irrungen dadurch, dass auch die Eltern der Brüder, Aegeon und Aemilia, sich wieder finden, und Aegeon aus den Stürmen der Todesgefahr in den Hafen eines vielfachen Familienglückes geführt wird.

Diese gemüthvollen Verhältnisse bilden die sittliche Idee in der Komödie der Irrungen, und diese ist auf dem Wege der Polymythie gewonnen worden. In der Zähmung der Widerspänstigen ist die sittliche Idee in der Rede der Katharina am Schlusse mit didaktischer Derbheit ausgesprochen worden, aber durch die Polymythie, welche die Nebenhandlungen der Liebe Lucentio's zu Bianca, des Hortensio zu der Wittwe ausbildete, gewinnt diese Idee Bedeutung und dramatisches Leben. Wir haben nicht die Absicht, die Dramen Shakespeare's dem ideellen Gehalte nach durchzugehen und wollen nur noch die Bemerkung hinzufügen, dass das polymythische Drama Shakespeare's die satirische und die tendentiöse Behandlung der Charaktere ausschloss, und wenn der Dichter hin und wieder einen Charakter der übermüthigen Verspottung Preis giebt, wie den Malvolio in „Wie es euch gefällt“, so ist es nur eine Nebenrolle, in welcher die Abneigung Shakespeare's gegen den Puritanismus die Pfeile der Satire versendet. Die Polymythie liess es nicht zu, dass der satirische Angriff, wie es in den

„Rittern“ des Aristophanes geschieht, auf die Hauptperson des Dramas gerichtet war. Auch liess sie nicht zu, da ihr Grundcharakter in dem reichsten Individualismus der Darstellung besteht, dass das Drama eine Tendenz verfolgte, wie etwa Molière im „Tartüffe“ that, oder dass ein abstracter Begriff verfolgt wurde und z. B. statt des Geizigen der Geiz zur Darstellung kam.

Aber das polymythische Drama Shakespeare's ist nicht immer mit der Liebe angesehen worden, mit welcher Gervinus dasselbe mit Recht eine grosse und erstaunliche Bereicherung der Kunst nennt. Selbst die überaus imponirende Grösse, mit welcher im „König Lear“ die Doppelhandlung zur Gestaltung einer mächtigen Idee wirkt, ist von feinen Kennern des Dramas, wie von Gustav Freytag, getadelt worden. Auch bemerkt der grosse Aesthetiker Fr. Vischer, dass Shakespeare in der Komödie durch Ineinandergreifen der einzelnen Handlungen und durch Contraste fest und täuschend die zwei Bestandtheile verkittet, aber doch nur pragmatisch, nicht wahrhaft innerlich; „die Bemühungen“, fährt er fort, „im „Kaufmann von Venedig“, im „Sommernachtstraum“, in der „gezähmten Keiferin“ eine organisch herrschende Einheit aufzuzeigen, werden gegen das Zugeständniss vertauscht werden müssen, dass der Dichter es im Lustspiele leichter nahm als in der Tragödie. Der Kitt gleicht jenem Kalke alten Mauerwerks, der so fest ist, dass eher die Steine brechen als die Fugen sich lösen lassen, ist aber doch nur Kitt.“ Allein wenn wir uns auch mit der nur pragmatischen Einheit der polymythischen Bestandtheile der Shakespeare'schen Lustspiele sollten begnügen müssen, so war diese pragmatische Einheit schon ein ausserordentlicher Fortschritt und Gewinn. Shakespeare hat das polymythische Drama nicht erfunden, so wenig wie Sophokles die griechische Tragödie; aber der letztere hat dem monomythischen Drama zuerst eine so bewundernswürdige Gestalt gegeben, wie Shakespeare dem polymythischen. Die Neigung zu der Fülle der dramatischen Handlungen lag in Shakespeare's Zeitalter tief begründet; aber Shakespeare's Vorgänger, wie R. Greene, begnügten sich mit der Mehrheit von Handlungen, zwischen welchen auch ein pragmatischer Zusammenhang nicht besteht oder die Verknüpfung nur durch die losesten Fäden bewirkt ist. In Greene's Drama „die Historie vom Bruder Baco und Bruder Bungay“ ist mit der Darstellung der Zauberkünste des Baco eine anmuthige Idylle ver-

bunden, welche die Liebe des Grafen Lacy zu der schönen Margaretha, der Tochter des Försters von Fresingfeld, und die Entsagung des Prinzen von Wales enthält; allein beide Handlungen sind weder innerlich, wie Ulrici mit Recht bemerkt, mit einander vereinigt, noch lässt sich jene feste pragmatische Verkittung, welche Vischer den Handlungen in Shakespeare's Lustspielen vindicirt, in Greene's Drama wahrnehmen. Die Vorwürfe, welche die Anhänger der pseudo-aristotelischen, d. h. französischen Einheitstheorie gegen die polymythischen Dramen Shakespeare's erhoben haben, übergehen wir als einen oft behandelten Gegenstand: dass aber die Vorzüge, welche das polymythische Drama in dem grossen Reichthum und der Verzweigtheit der Handlungen, in der Fülle höchst individueller, oft im schärfsten Contrast, wie Shylock und Portia, stehender Charaktere auszeichnen, auch Schattenseiten einschliesst, kann nicht verkannt werden. Das monomythische Drama des Sophokles, mit vertieftem Sinne von Goethe in der Iphigenie und im Tasso ausgebildet, kann sich in klarer Uebersichtlichkeit, in gleichmässigem Tone, der auch in der Sprache von grellen Unterschieden sich frei erhält, von der Verbindung anachronistischer Bestandtheile fern halten; an dem polymythischen Drama Cymbeline ist die Verbindung verschiedenartiger Zeiten, welche Shakespeare mit naiver Unbekümmertheit, das Auge auf die höchsten poetischen Zwecke gerichtet, zusammenbrachte, getadelt worden. Das monomythische Drama des Sophokles und Goethe konnte in der beschränkteren Handlung die Charaktere mit ruhigem Gleichmaass bis zur Vollendung mit Vermeidung des Unwahrscheinlichen ausbilden; dem polymythischen Drama konnte es begegnen, dass eine Handlung, wie die Geschichte Claudio's und Hero's in „Viel Lärmen um Nichts" mit „wenig psychologischem Aufwande, mit absichtlich geringer Vertiefung der Charaktere, mit wenig Schöpferliebe" (vgl. Wilbrandt, Einleitung zu „Viel Lärmen um Nichts" p. VI) behandelt und der Phantasie grosse Unwahrscheinlichkeiten zugemuthet zu sein schienen. Dass der Werth des monomythischen Dramas ungeschmälert bleibt, ist durch Shakespeare's poetische Praxis selbst anerkannt worden: nicht in allen seinen Dramen ist jene tiefgegliederte Doppelhandlung, welche wir im Lear bewundern: Dramen wie Romeo und Julie, Othello, Macbeth u. a. sind monomythisch, nicht im Sinne der Alten, da auch in diesen Dramen die Hauptcharaktere durch grössere Fülle der

Nebenpersonen schärfer beleuchtet und durch die grössere Anzahl der Beziehungen psychologisch mehr vertieft sind; aber jenen Dramen gegenüber, in welchen die Mehrheit der Handlungen sich bewegt und bedingt, kann in Romeo und Julie, Othello, Macbeth von Monomythie die Rede sein. Dass Shakespeare zu solchen einfacheren Gestaltungen auch durch seine Quellen veranlasst wurde, mag Coriolan und Julius Cäsar lehren: und der fast antike Eindruck, den diese Dramen auf Viele gemacht haben, mag seine Erklärung in dem Umstande finden, dass der Dichter in dem einfacheren Gange der Handlung den Erzählungen des Plutarch folgte und sich der polymythisch gehäuften Handlung enthielt.

Noten und Conjecturen zu Shakespeare.

Von

K. Elze.

I.

O, think on that;
And mercy then will breathe within your lips,
Like man new-made.

MEAS. FOR MEAS. II, 2.

'Die Barmherzigkeit, so erklärt Delius diese Stelle, wird dann in Euch aufleben, in Eurem Munde, der sie ausspricht, den ersten Lebenshauch athmen, wie ein Mensch, der sein Dasein beginnt.' Al. Schmidt (Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung herausgeg. von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft X, 307) stimmt hiermit nicht überein und fasst namentlich *'man new-made'* ganz anders auf. 'Wie der durch Gottes Erbarmen erlöste und wiedergeborne Mensch, so lautet seine Erklärung, kein Wort und keinen Gedanken finden konnte als *'mercy'*, Gnade, Erbarmen, so auch Angelo, wenn er denken wollte, dass Gott in seiner Strenge mit ihm ins Gericht gehen könnte. Die hergebrachte Erklärung, wie Delius sie giebt, ist doch wol nicht haltbar, wenigstens hätte es da heissen müssen: *like a man new-made.* Singer, grammatisch richtiger: "Ihr werdet so weichherzig und mitleidig sein, wie es der erste Mensch in den Zeiten seiner Unschuld war." Dass aber die ersten Menschen sich gerade durch Weichherzigkeit auszeichneten, möchte eines Beweises bedürfen.'

So weit Schmidt. *'Man new-made'* ist meiner Ueberzeugung nach der neugeschaffene, eben geschaffene Mensch — das dürfte als sicher anzunehmen sein. Für den neugeschaffenen Menschen war das Athmen eine Wonne, er sog mit Entzücken die Luft des

Paradieses ein und hauchte sie wieder aus; mit eben solcher Wonne, will Isabella sagen, wird Gnade und Barmherzigkeit zwischen deinen Lippen athmen, wenn du daran denkst, dass Gott, der das höchste Gericht ist, dich so beurtheilen könnte wie du dich zeigst.

II.

My wind cooling my broth
Would blow me to an ague, when I thought
What harm a wind too great at sea might do.

MERCH. VEN. I, 1.

'Wind' wird hier in dem Sinne von *'breath'* verstanden, es scheint jedoch fraglich, ob das sprachlich zulässig und sachlich richtig ist. Schon die Wiederholung des Wortes erst in diesem ungewöhnlichen und dann in seinem gewöhnlichen Sinne ist bedenklich, da es sich hier nicht um eine Wortspielerei handelt und es am natürlichsten scheint, das Wort an beiden Stellen in derselben Bedeutung aufzufassen. Was die Sache angeht, so kann man sich doch unmöglich mit seinem eigenen Athem einen Fieberschauer anblasen; das, was Fieberfrost in uns hervorruft, muss von aussen kommen, es muss also ein Luftzug und nicht der eigene Athem sein. Das Pronomen *'my'* steht dieser Auffassung nicht im Wege; es ist in der Art und Weise des ethischen Dativs gebraucht, wie z. B. in K. John, I, 1:

Now your traveller,
He and his toothpick at my worship's mess;
And when my knightly stomach is suffic'd,
Why then I suck my teeth, and catechise
My picked man of countries.

Die Verse würden also deutsch wiederzugeben sein:

Die Luft, die meine Suppe kühlte, würde &c.

oder:

Das Lüftchen, das die Brüh' mir kühlte, würde &c.

oder:

Der Windhauch, der die Brüh' mir kühlte, würde
Mir Fieberschauer anwehn, dächt' ich dran,
Wie viel zur See ein starker Wind kann schaden.

III.

How like a fawning publican he looks.

MERCH. VEN. I, 3.

Die Cambridge-Herausgeber nehmen an diesem Verse Anstoss; *'a "fawning publican"*, sagen sie in ihrer kleinen Oxforder Ausgabe des Stückes (in der Clarendon Press Series), *'seems an odd combination. The Publicani or farmers of taxes under the Roman government were much more likely to treat the Jews with insolence than servility. Shakespeare perhaps only remembered that in the Gospels "publicans and sinners" are mentioned together as objects of the hatred and contempt of the Pharisees.'* Dabei ist übersehen, dass nach der bekannten Erzählung bei Lucas 18, 10—14 das *'fawning'* des Zöllners nicht den Menschen, sondern Gott gegenüber Statt findet. Eine Demüthigung und Zerknirschung vor Gott, wie sie dort der sich an die Brust schlagende Zöllner mit dem Ausrufe: Gott sei mir Sünder gnädig! an den Tag legt, kennt und begreift Shylock — ja der Mosaismus überhaupt — nicht; darin ist der Pharisäer der vollgültige Vertreter seiner Glaubensgenossen. Im Gegentheil beruft sich Shylock wiederholt auf sein Recht, nicht nur den Menschen, sondern auch Gott gegenüber; beiden gegenüber steht er auf seinem Schein. *'What judgment shall I dread, doing no wrong?'* und *'My deeds upon my head!'* ruft er aus (IV, 1). Ebenso redet Marlowe's Barabas (A. I):

The man that dealeth righteously shall live;
And which of you can charge me otherwise?

Von diesem Standpunkte aus ist der vor Gott kriechende und um Gnade bettelnde Zöllner Shylock zuwider, wie ja auch Portia's schöne Rede von der Gnade wirkungslos von ihm abprallt. Das Einzige, was gegen diese Erklärung eingewendet werden könnte, wäre, dass damit dem Juden Shylock eine Anspielung auf das neue Testament in den Mund gelegt wird; allein diese Anspielung liegt schon in der Erwähnung des Zöllners an und für sich, mag das Epitheton *'fawning'* erklärt werden wie es will. Es verhält sich damit ähnlich wie mit jener Stelle in Antonius und Cleopatra (III, 13), wo der Heide Antonius von der gehörnten Herde auf Basan spricht. Vergl. Shakespeare-Jahrbuch X, 96 fg.

IV.

Let the forfeit
Be nominated for an equal pound
Of your fair flesh —

MERCH. VEN. I, 3.

'*Specified* — so erklären die Cambridge-Herausgeber in ihrer kleinen Oxforder Ausgabe diese Worte — *specified as a pound of flesh, which shall be accepted as an equivalent for the debt*', und auch Delius sagt, es sei ein Pfund gemeint, 'das der betreffenden Summe entspricht'. '*An equal pound*' ist vielmehr ein genau abgewogenes Pfund, wo Waare (im vorliegenden Falle also das Fleisch) und Gewicht sich völlig entsprechen, und die Schalen der Wage folglich gleichstehen. Die von den Cambridge-Herausgebern angeführte Stelle aus 2 K. Henry VI. II, 1: '*Justice' equal scales*' bestätigt diese Erklärung; nicht minder spricht der Titel der beiden ersten Qs dafür, wo es (wie in Portia's Erklärung in IV, 1) heisst: '*in cutting a iust pound of his flesh.*' '*A iust pound*' ist offenbar dasselbe was hier '*an equal pound*' genannt wird.

V.

The young gentleman, — — is indeed deceased, or, as you would say in plain terms, gone to heaven.

MERCH. VEN. II, 2.

'*To go to heaven*' ist kein '*plain term*', sondern die landläufige Redensart ist '*to go to hell*', und das will auch Launcelot eigentlich sagen; er verbessert sich aber während des Sprechens, indem er das Gegentheil von dem nennt, was er eigentlich meint. So hat er vorher gesagt '*turn down indirectly to the Jew's house*' statt *directly,* so sagt er nachher '*the suit is impertinent to myself*' statt *pertinent.* Belegstellen für die Phrase '*to go to hell*' sind billig wie Brombeeren; im vorliegenden Stücke III, 2 finden wir:

Let Fortune go to hell for it, not I.

Von '*to go to heaven*' dagegen wird sich kaum ein vereinzeltes Beispiel finden; die übliche Wendung ist hier: '*to send to heaven*', oder, wie es in 2 K. Henry VI, III, 1 heisst:

I will stir up in England some black storm,
Shall blow ten thousand souls to heaven or hell.

Es sollte daher geschrieben werden: *or, as you would say in plain terms, gone to — heaven.* Der Schauspieler muss vor *'heaven'* eine bezeichnende Pause machen. So aufgefasst erinnert die Stelle an einen ähnlichen komischen Euphemismus in Burns' Gedicht 'Duncan Gray':

Shall I, like a fool, quoth he,
For a haughty hizzie die?
She may gae to — France for me!
Ha, ha, the wooing o't.

VI.

Farewell; and if my fortune be not crost,
I have a father, you a daughter lost.

MERCH. VEN. II, 5.

Diese Worte, mit denen sich Jessica von ihrem Vater trennt, würden im hohen Grade herzlos klingen, wenn wir nicht bereits zwei Scenen vorher das Bekenntniss aus ihrem Munde vernommen hätten:

Alack, what heinous sin is it in me
To be ashamed to be my father's child! &c.

Das innere Zerwürfniss zwischen Vater und Tochter ist durch das ganze Stück so tief begründet, dass es gar nichts anders sein kann. Diejenigen Kritiker, denen Jessica's Flucht unentschuldbar dünkt, mögen doch einmal erwägen, wie sich die Handlung gestalten würde, wenn Jessica ein liebreiches und hingebendes Kind wäre, das die Gesinnungen und Neigungen ihres Vaters theilte. Sollte sie vielleicht seine Gehülfin bei seinen Wuchergeschäften sein und in dem Handel um das Pfund Fleisch auf seiner Seite stehen? Sollte sie Theil haben an der Verfluchung und an dem Rachewerk gegen die Christen, die ihr nie etwas zu Leide gethan haben? Man vergegenwärtige sich nur die Rolle, die sie von einem solchen Standpunkte aus im Stücke spielen müsste. Vielleicht trüge sie gar in der Gerichtsscene ihrem Vater die Wage nach und stützte ihn, wenn er aus dem Rathssaale nach Hause wankt. Dann wäre die Tragödie, und zwar die Tragödie in ihrer Verzerrung, fertig. Um zu einem vollen Verständniss auch dieses Punktes zu gelangen, muss man immer wieder auf die Genesis

des Stückes zurückgehen, und in dieser Hinsicht kann es nicht zweifelhaft sein, dass auch bezüglich des Verhältnisses zwischen Shylock und Jessica Shakespeare seine Anregung und Richtung von Marlowe's Juden von Malta empfangen hat. Marlowe's Abigail ist in der That ihres Vaters gehorsame und hingebende Tochter, und was ist die Folge davon? Keine andere, als dass sie ihm als blindes Werkzeug bei seinen Verbrechen dient. Auf sein Geheiss lässt sie sich zum Schein ins Kloster aufnehmen, das in ihres Vaters Hause errichtet worden ist, und holt unter diesem betrügerischen Vorwande die Schätze heraus, welche ihr Vater unter den Dielen verborgen hat. Dann kirrt sie, wieder auf Befehl des Vaters, den Don Lodowick und verlobt sich ihm, obschon ihr Herz dem Don Mathias gehört, lediglich um des Vaters Racheplan zu unterstützen, nach welchem sich die beiden Liebhaber gegenseitig umbringen müssen. So handelt also die gehorsame, kindliche Tochter des Juden. Und doch, als ihr hinterbracht wird, dass die gegenseitige Tödtung der beiden Christen von ihrem Vater angestiftet worden ist, verlässt auch sie heimlich und ohne Erlaubniss das väterliche Haus — gerade wie Jessica — wird Christin und flüchtet sich nun im Ernste ins Kloster. Der Vater sendet ihr nicht nur seinen Fluch nach, sondern vergiftet sie und alle übrigen Insassen des Klosters durch einen Reisbrei. Daraus scheint doch klar hervorzugehen, dass für den dramatischen Dichter die Trennung zwischen Vater und Tochter in diesem Stücke eine Nothwendigkeit ist; Marlowe hat das Verhältniss tragisch gestaltet; er hat die Tochter mit Schuld beladen und schickt sie dann ins Kloster und in den Tod. Shakespeare lässt die unvermeidliche Losreissung vom Vater von vorn herein eintreten, ehe es noch der Jessica unmöglich geworden ist, ein neues Leben zu beginnen und sich ihre Zukunft auf einer sittlichen Grundlage (nämlich durch die Ehe) selbständig und frei zu gestalten. Ja, je eingehender man Shakespeare's Stück mit dem Marlowe'schen vergleicht, desto mehr überzeugt man sich von der Unmöglichkeit, dass Shakespeare der Jessica eine andere Stellung und Rolle hätte geben können, als er gethan hat.

VII.

Lies all within. Deliver me the key:
Here do I choose, and thrive I as I may.

MERCH. VEN. II, 7.

Wie die beiden vorhergehenden Scenen (die 5. und 6.) mit je einem, so schliesst die siebente Scene dieses Actes mit zwei Reimpaaren. Innerhalb der sechsten Scene findet sich beim Abgange Lorenzo's mit Jessica und Salarino das Reimpaar:

On, gentlemen; away!
Our masquing mates by this time for us stay.

Es kann danach nicht auffallen, dass auch die lange Rede des Prinzen von Marocco in der siebenten Scene durch ein Couplet abgeschlossen wird, und zwar durch das oben angeführte. Nach der heutigen Aussprache bilden zwar *'key'* und *'may'* keinen Reim mehr, wol aber war das zu Shakespeare's Zeiten noch der Fall. Das wird nicht allein durch das vorliegende Verspaar wahrscheinlich gemacht, sondern auch durch andere Umstände bewiesen. In den Canterbury-Tales (ed. Wright) 9917 fg. heisst es:

Such deynté hath in it to walk and pleye,
That he wold no wight suffre bere the keye.

Ebenda 13,146 fg.:

Thay opened and schette, and wente here weye,
And forth with hem they caryed the keye.

Ist damit die vor-Shakespeare'sche Aussprache des Wortes *'key'* festgestellt, so lässt sich auch die nach-Shakespeare'sche mit nicht geringerer Sicherheit nachweisen. Nach Ellis, Early English Pronunciation I, 127 stellt John Jones (Practical Phonography: or, the New Art of Rightly Speling and Writing Words by the Sound thereof &c. 1701) das Wort *'key'* bezüglich seiner Aussprache in eine Reihe mit *grey, prey, they, Wey* (Flüsse in Surrey und in Dorsetshire) *brey* (= *bray*) u. a. Die Shakespeare'sche Aussprache von *'key'* kann danach nicht zweifelhaft sein.

VIII.

The moon shines bright: in such a night as this &c.

MERCH. VEN. V, 1.

Die öfter erwähnte Nachahmung dieser Scene in Wily Beguiled

(Hawkins, The Origin of the English Drama III, 365) lautet im Zusammenhange folgendermassen:

Sophos. *Now come, fair Lelia, let's betake ourselves*
Unto a little hermitage hereby;
And there to live obscured from the world,
Till fates and fortune call us thence away,
To see the sunshine of our nuptial day.
See how the twinkling stars do hide their borrow'd shine,
As half asham'd, their lustre is so stain'd
By Lelia's beauteous eyes, that shine more bright
Than twinkling stars do in a winter's night:
In such a night did Paris win his love.
Lelia. *In such a night, Aeneas prov'd unkind.*
Sophos. *In such a night, did Troilus court his dear.*
Lelia. *In such a night, fair Phillis was betray'd.*
Sophos. *I'll prove as true as ever Troilus was.*
Lelia. *And I as constant as Penelope.*
Sophos. *Then let us solace; and in love's delight,*
And sweet embracings spend the livelong night:
And whilst love mounts her on her wanton wings,
Let descant run on musick's silver strings. [*Exeunt.*
A Song.

Ausserdem finden sich aber noch weitere sehr bemerkenswerthe Aehnlichkeiten mit dem Kaufmann von Venedig in diesem Stücke. Eine der Hauptfiguren darin ist nämlich *'Gripe, an Usurer'* der eine Tochter, Lelia, hat; die Mutter ist todt und ihre Stelle vertritt eine Amme. Gripe's Sohn, Fortunatus, ist auswärts im Kriege. Lelia soll nun den Sohn des Nachbars Ploddall heirathen, weil dessen Vater vermögend ist. Peter Ploddall ist aber ein einfältiger, bäurischer Mensch, den Lelia nicht mag, sie liebt vielmehr einen armen Gelehrten, Sophos, von dem ihr Vater nichts wissen will. Ausserdem ist aber noch ein dritter Bewerber im Felde, das ist Churms, ein spitzbübischer Advokat, der Gripe's Geldgeschäfte besorgt. Nachdem Lelia Ploddall's Hand zurückgewiesen hat, wird sie von ihrem Vater eingesperrt, wie Jessica von dem ihrigen. Unterdessen kommt unerwarteter Weise ihr Bruder Fortunatus zurück, welcher der vertraute Freund des Sophos ist und theils von diesem, theils auf anderem Wege Kenntniss von der Sachlage erhält. Mit Hülfe der Amme wird nun ver-

abredet, dass sich Lelia von Churms entführen lassen soll, dass aber Churms, ohne es zu wissen und wollen, sie an einen Ort führen muss, wo Sophos und Fortunatus ihrer warten. Churms ist entzückt, und um sich das zur Entführung erforderliche Geld zu verschaffen, giebt er den Schuldnern Gripe's gegen geringe Theilzahlungen ihre Schuldscheine zurück. So wird der Listige überlistet — Wily Beguiled. Als nun Gripe die Flucht seiner Tochter und den Verlust seiner Schuldscheine erfährt, bricht er ganz ähnlich wie Shylock in Wuth aus, und es folgt folgende Scene (Hawkins III, 369):

Gripe: *I am undone, I am robb'd: my daughter! my money! Which way are they gone?*

Will Cricket. *'Faith sir, it's all to nothing, but your daughter and master Churms are gone both one way: marry, your money flies, some one ways, and some another; and therefore 'tis but a folly to make hue and cry after it.*

Gripe. *Follow them, make hue and cry after them. My daughter! my money! all's gone, what shall I do?*

Will Cricket. *'Faith, if you will be rul'd by me, I'll tell you what you shall do: (Mark what I say; for I'll teach you the way to come to heaven, if you stumble not:) Give all you have to the poor, but one single penny, and with that penny buy you a good strong halter; and when you ha' done so, come to me, and I'll tell you what you shall do with it.*

Gripe. *Bring me my daughter: that Churms, that villain! I'll tear him with my teeth.*

Wem fällt bei Will Cricket's Worten nicht der gute Rath ein, welchen Gratiano dem Shylock giebt? Dem Shylock ist freilich auch der letzte Penny genommen; er soll um Erlaubniss bitten, sich auf Staatskosten hängen zu dürfen. Und wer kann zweifeln, dass dem Verfasser hier die Scene vorgeschwebt hat, wo (nach Solanio's Bericht II, 8) Shylock wahnsinnig durch die Gassen läuft und schreit:

My daughter! O my ducats! O my daughter!
Fled with a Christian! O my Christian ducats!
Justice! the law! my ducats, and my daughter!

Freilich ist die Nachahmung in Wily Beguiled so abgeblasst als möglich. Eine Aehnlichkeit mit dem Kaufmann von Venedig

kann endlich auch darin gefunden werden, dass sich am Schlusse von Wily Beguiled das zweite Liebespaar zugleich mit dem Hauptpaar trauen lassen will, um dem Pfarrer eine Arbeit zu ersparen.

Der Verfasser von Wily Beguiled hat aber nicht allein den Kaufmann von Venedig gut studirt, es finden sich auch Anklänge an den Hamlet bei ihm, wenngleich sie sich mit weniger Sicherheit feststellen lassen. Schon in der oben angeführten Rede Will Cricket's treffen die Worte: *if you will be rul'd by me* mit der Frage zusammen, welche Claudius an Laertes richtet (IV, 7): *Will you be ruled by me?* Die Stelle im Prolog (Hawkins III, 294): *'I'll make him fly swifter than meditation'* erinnert an Hamlet I, 5: *'with wings as swift as meditation, or the thoughts of love'*, und die Verse bei Hawkins III, 362:

Now Phoebus' silver eye is drench'd in western deep,
And Luna 'gins to show her splendent rays

gemahnen in Ausdruck und Stimmung an Hamlet I, 5:

The glow-worm shows the matin to be near
And 'gins to pale his uneffectual fire.

Zur Vergleichung mit den Worten bei Hawkins III, 336: *Robin Goodfellow*: *O, by th' mass, well remember'd; I'll tell you what I mean to do,* bieten sich endlich Polonius' Worte I, 3 dar:

Marry, well bethought:
'Tis told me, he hath very oft of late
Given private time to you.

Beruhen nun diese Stellen auf zufälligem Zusammentreffen oder auf Reminiscenz? Im letztern Falle hätten wir also ein neues Indicium, dass der Hamlet bereits vor 1596 vorhanden war, denn in diesem Jahre wird Wily Beguiled von Nash in seinem Pamphlet 'Have with you to Saffron Walden' erwähnt — freilich in einer nichts weniger als zweifellosen Weise, so dass auch hier zu keiner thatsächlichen Gewissheit zu gelangen ist. Ueber diesen Punkt wie wegen anderer in Wily Beguiled enthaltener Nachahmungen vergl. Brooke's Romeus and Juliet ed. P. A. Daniel (New Shakspere Society's Publications) p. XXXV seqq.

IX.

Bear your body more seeming, Audrey.

As You Like It v, 4.

Hierzu hat P. A. Daniel in seinen Notes and Conjectural Emendations &c. (siehe Shakespeare-Jahrbuch VI, 360) die ausgezeichnete Conjectur gemacht: *Bear your body more swimming, Audrey.* Die von ihm angeführten Beweisstellen lassen sich noch um eine vermehren, welche unzweideutig zeigt, dass ein *'schwimmender'* Gang eine Mode der damaligen Zeit war, und dass Personen ermahnt werden, sich dieser Mode zu fügen; die Stelle findet sich bei Chapman, The Ball, Act II (The Works of Geo. Chapman: Plays. Ed. R. H. Shepherd p. 494) und lautet: *'Carry your body in the swimming fashion!'*

X.

Call forth Nathaniel, Joseph, Nicholas, Philip, Walter, Sugarsop, and the rest.

Tam. Shrew iv, 1.

Zu meiner Anmerkung zu dieser Stelle in der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung herausgegeben von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft VII, 127 kann ich jetzt noch hinzufügen, dass nach Pepys' Diary unter April 17, 1663 *'Sugarsop'* eine Fastenspeise war. Pepys berichtet: *'It being Good Friday our dinner was only sugar-sopps and fish; the only time that we have had a Lenten dinner all this Lent.'* Das Räthsel, was *'sugarsop'* in der obigen Stelle zu bedeuten hat, und beziehentlich, wie es in den Text gekommen sein mag, wird freilich auch hierdurch nicht gelöst.

XI.

And, like the watchful minutes to the hour,
Still and anon cheered up the heavy time.

K. John iv, 1.

Dass in diesen Versen, so wie sie in der Folio stehen, eine Verderbniss steckt, kann schwerlich bezweifelt werden. Der Gedankengang ist klar genug; Arthur will sagen: *'just as the watchful minutes cheer up the long, slow hour, so did I cheer up the heavy*

time by my repeated sympathizing questions.' Danach läge nichts näher als zu lesen:

And, like the watchful minutes do the hour &c.

wenn dieser Aenderung nicht das *'like'* im Wege stünde. Allein diess Hinderniss ist in der That nur ein scheinbares, indem *'like'* keineswegs selten als Conjunction (wie *as*) gebraucht wird und selbst bei Shakespeare Pericles I, 1 so vorkommt:

And like an arrow shot
From a well-experienced archer hits the mark
His eye doth level at, so thou ne'er return
Unless thou say 'Prince Pericles is dead'.

Ebenda I, 3 heisst es:

Like goodly buildings, left without a roof,
Soon fall to ruin &c.

Vergl. auch Midsummernight's Dream IV, 1:

But, like in sickness, did I loathe this food;
But, as in health, come to my natural taste &c.

Die alten Drucke lesen hier allerdings *'like a sickness'*, allein die von Farmer herrührende Aenderung ist von allen Herausgebern unbedenklich angenommen worden. Auch Rape of Lucrece 506 ist hierher zu ziehen. Mag immerhin dieser Gebrauch von strengen Grammatikern als fehlerhaft getadelt werden, so lässt sich doch sein thatsächliches Vorkommen nicht in Abrede stellen. *'In provincial English,* sagt Earle, The Philology of the English Tongue p. 214, *like is still now used as a conjunction: he behaved like a scoundrel would.'* Damit stimmt auch Ernest Adams, The Elements of the English Language (London, 1866) p. 117 überein, und ein — nicht provinzielles! — Beispiel findet sich in John Forster's Life of Dickens I, 263 (Tauchn. Ed.): *'Nobody shall miss her like I shall.'* Vergl. Notes and Queries 1874, Feb. 7, p. 116. Feb. 28, p. 176. Mar. 21, p. 237. Aug. 1, p. 97. Aug. 8, p. 114.

XII.

If what in rest you have in right you hold.

K. John IV, 2.

Steevens hat conjicirt *'in wrest'*; Jackson *'int'rest'*; ein Anonymus *'in rent'*; und Staunton liest:

If what in rest you have not right you hold.

König Johann hat nichts *'in rest'*; im Gegentheil wird sein unruhiger, von äussern und innern Feinden bedrohter Zustand vom Legaten Pandulpho sehr bezeichnend mit folgenden Worten charakterisirt (III, 4):

— it cannot be
That, whiles warm life plays in that infant's veins,
The misplaced John should entertain an hour,
One minute, nay, one quiet breath of rest.

Die Conjectur *'in wrest'* scheint grammatisch unzulässig; es müsste ein Pronomen possessivum hinzutreten *'in your wrest'*, denn man kann schwerlich sagen *'to have something in wrest'* oder *'to have something in grasp'*. Wie mir scheint, sollte gelesen werden:

If what in trust you have, in right you hold.

Die Regierung ist ein dem Könige anvertrautes Amt, das er zum Besten seines Landes und Volkes zu verwalten hat. Das ist keineswegs eine moderne Anschauung, die Shakespeare und seiner Zeit etwa nicht zugetraut werden dürfte, vielmehr legt sie Holinshed gerade bei der Krönung Johann's dem Erzbischofe von Canterbury in den Mund. *'A man,* so lässt er diesen vom Könige sagen, *I doubt not, but that for his owne part will apply his whole indevour, studie, and thought vnto that onelie end, which he shall perceiue to be most profitable for the commonwealth, as knowing himself to be borne not to serue his owne turne, but for to profit his countrie and to seeke for the generall benefit of us that are his subjects.'* Einer ganz ähnlichen Auffassung des königlichen Amtes begegnen wir in Richard II, III, 3 und IV, 1, wo der König als:

the figure of God's majesty,
His captain, steward, deputy-elect

bezeichnet wird.

XIII.

Your greatest want is, you want much of meat.

TIMON OF ATHENS IV, 3.*)

Von den verschiedenen Versuchen diesen offenbar verderbten Vers zu emendiren, lässt sich keiner als befriedigend ansehen, und

---

*) Vergl. Notes and Queries, June 25, 1870 p. 594.

Dyce wie die Cambridge-Herausgeber haben daher die obige Lesart der Folio unverändert beibehalten. Dem Richtigen am nächsten kommt die Conjectur von Steevens: *you want much of me;* er hätte nur noch Einen Buchstaben mehr ändern sollen, denn es scheint mir nicht zweifelhaft, dass der Dichter geschrieben hat: *you want muck of me* — *'muck'* nämlich in dem Sinne von Gold, in welchem es in der That mehrfach vorkommt. In der bekannten Ballade von Gernutus, the Jew of Venice bei Percy lautet die sechste Strophe:

His heart doth thinke on many a wile,
How to deceive the poore;
His mouth is almost ful of mucke,
Yet still he gapes for more.

Im Coriolanus II, 2 heisst es:

Our spoils he kick'd at,
And look'd upon things precious as they were
The common muck of the world.

Desgleichen in Thomas Heywood's If you know not me, you know nobody Pt. II (ed. Collier for the Shakespeare-Society p. 149): *'But, madam you are rich, and by my troth, I am very poor, and I have been, as a man should say, stark naught; — — and, though I have not the muck of the world, I have a great deal of good love, and I prithee accept of it.'* Ferner Nash, Summer's Last Will und Testament (Dodsley 1825, IX, 25): *'All the poets were beggars; all alchemists, and all philosophers are beggars. Omnia mea mecum porto, quoth Bias, when he had nothing but bread and cheese in a leathern bag, and two or three books in his bosom. Saint Francis, a holy saint, and never had any money. It is madness to doat upon mucke.'* Vergl. ebenda p. 23: *'If then the best husband has been so liberal of his best handy-work, to what end should we make much of a glittering excrement, or doubt to spend at a banquet as many pounds, as he spends men at a battle?'* In der vorliegenden Stelle ist der Dichter vermuthlich durch das vorhergehende *'much'* auf *'muck'* gekommen; es ist eine Wortspielerei, der er nicht widerstehen konnte. Der Gedankengang ist folgender: die Banditen sagen, sie seien keine Diebe, sondern Männer, die sehr bedürftig seien, worauf Timon erwidert, ihr grösstes Bedürfniss sei der Quark, das Gold; sie könnten, so fährt er fort, unmöglich bedürftig sein, wenn sie sich zu beschränken und naturgemäss zu

leben verstünden, denn die Erde sei reich an Wurzeln, Beeren und Quellen, und die gütige Haushälterin Natur stelle auf jedem Strauch einen gedeckten Tisch vor sie hin, — wie könne da von Mangel die Rede sein. Der an die Banditen gerichtete Vorwurf, dass sie nur Gold haben wollen, wird in V, 1 auch dem Maler und Dichter entgegen geschleudert:

Hence, pack! Here's gold; you came for gold, ye slaves!

XIV.

You know, sometimes he walks four hours together,
Here in the lobby.

HAMLET II, 2.

Noch immer giebt es nicht allein Shakespeare-Leser, sondern sogar Shakespeare-Herausgeber, welche sich nicht davon zu überzeugen vermögen, dass diese übereinstimmende Lesart der alten Drucke unbestreitbar richtig ist. So hat noch Dr. Jacob Heussi (Shakespeare's Hamlet, Parchim 1868) die Conjectur '*for*' in den Text gesetzt und durch folgende Anmerkung gerechtfertigt: 'Alle alten Drucke lesen freilich '*four*' statt '*for*', und die Erklärer behaupten, '*four*' werde häufig als unbestimmte Zahl gebraucht, wie '*forty*'; nirgends findet sich aber diese Behauptung durch ein wirkliches Beispiel constatirt; dass '*four*' heut zu Tage nicht in dieser Weise gebraucht wird, ist bekannt, ob es früher der Fall war, ist noch abzuwarten. Ich setze hier die Präposition '*for*' statt des '*four*' der Ausgaben, da diese Präposition die Zeitdauer bezeichnet.' Benno Tschischwitz (Shakespeare's Hamlet, Prince of Denmark &c. Halle, 1869) liest allerdings '*four*', scheint aber diese Zahlangabe im eigentlichen Wortverstande aufzufassen. Er sagt: '*Four hours* wäre eine auffallend lange Zeit, um sich zu ergehen, wenn sie nicht der Prinz, der gänzlich ohne die noblen Passionen eines Laertes ist, mit Lectüre und Meditationen ausfüllte. Auch Ophelia wird später aufgefordert '*to walk*' und dabei in einem Buche zu lesen, es mag dies also wol einer Zeitsitte entsprechen.' Collier's angeblicher Corrector hat '*for*' corrigirt, und sogar Malone hat dieser Tyrwhitt'schen Aenderung den Vorzug gegeben, obwohl er eine schlagende Parallelstelle aus Webster's Dutchess of Malfi (1628) beibringt, welche hingereicht haben sollte, um nicht allein ihn selbst, sondern auch Dr. Heussi zu überzeugen:

She will muse four hours together; and her silence
Methinks expresseth more than if she speak.

Malone meint freilich, dass hier dasselbe Versehen wie im Hamlet obgewaltet habe,*) und auch Collier sagt in seinen Supplemental Notes I, 276: *'The same probable misprint of 'four' for 'for' is contained in Webster's Duchess of Malfi Act IV (ed. Dyce I, 260), where Bosola is giving to Ferdinand a description of the demeanour of the heroine'* &c.

Die Wahrheit ist, dass sowohl *'four'*, als auch *'forty'* und *'forty thousand'* ausserordentlich häufig zur Angabe einer unbestimmten Anzahl benutzt wird, und dass dieser Gebrauch sich nicht auf das Englische beschränkt, sondern sich auch in andern Sprachen wiederfindet und bis ins graue Alterthum zurückreicht. Wenn dabei die Einerzahl ungleich seltener vorkommt als die Zehnerzahl, so kann das nicht auffallen, da ja eine unbestimmte Zahlangabe in der Regel eine grössere Menge voraussetzt; die Belegstellen sind jedoch vollkommen ausreichend und unzweifelhaft. Nach den Bemerkungen, welche J. Grimm in seinen Deutschen Rechtsalterthümern Seite 211 fgg. über die Vierzahl und ihr Vorkommen in unsern alten Rechtsgewohnheiten macht, kann der Zusammenhang dieses Gebrauches mit den vier Himmelsgegenden und dem Einfluss derselben auf Landeseintheilung, Wege und Gerichtsplätze nicht in Zweifel gezogen werden. Allein sowohl im Deutschen wie im Englischen ist eine etwaige örtliche oder rechtliche Nebenbedeutung völlig abgestreift worden. Wenn es im Nibelungenliede (Lachm. 2014, Simrock Seite 386) heisst:

Tausend und viere die kamen in das Haus,

so bedeutet tausend die unbestimmte Hauptzahl und vier den gleichfalls unbestimmten Ueberschuss darüber. In Ayrer's Dramen, herausgeg. von Keller (IV, 2796) lesen wir:

Er würd wol vier mahl vmb gebracht,
Eh er ein mal drob thet erwachen.

Ebenda IV, 2801 fgg.:

Ach Ancilla, ich bitt durch Gott
Verlass mich nicht in dieser Noth!
Vier Cronen geb' ich dir zu Lohn.

Das älteste englische Beispiel, das ich bis jetzt aufgefunden

*) Malone's Supplement I, 352.

habe, steht in Robert Mannyng's Uebersetzung der Chronik Peter Langtoft's bei Wülcker, Altenglisches Lesebuch I, 64 und 153:

Sone in for yers per chance a werre shall rise.

Noch schlagendere Stellen finden sich bei den Elisabethanischen Dramatikern, ja sogar bei Shakespeare selbst. Im ältern Timon (ed. Dyce, 1842, p. 7) heisst es:

Timon, lend me a little goulden dust,
To ffree me from this ffeind; some fower talents
Will doe it.

S. Rowley, When you see me, you know me (ed. Elze p. 22): *The lords has attended here this four days.* Lilly's Endimion IV, 2 (The Dramatic Works of John Lilly ed. F. W. Fairholt, 1858, I, 53): 'Sam[ias]. — *But how wilt thou live?* Epi[ton]. *By angling; O 'tis a stately occupation to stand foure houres in a colde morning, and to have his nose bitten with frost before his baite be mumbled with a fish.*' Lord Cromwell II, 2 (Malone's Supplement II, 391): '*We were scarce four miles in the green water, but I, thinking to go to my afternoon's nuncheon, felt a kind of rising in my guts.*' Webster, The White Devil, or Vittoria Corombona (bei Dodsley 1825, p. 316):

I made a vow to my deceased lord,
Neither yourself nor I should outlive him
The numbering of four hours.

Ebenda (Dodsley p. 322):

O could I kill you forty times a day,
And use't four years together, 'twere too little.

Shakespeare's Wintermärchen V, 2: Autolycus. *I know you are now, sir, a gentleman born.* Clown. *Ay, and have been so any time these four hours.* Endlich K. Henry V, V, 1: *I say, I will make him eat some part of my leek, or I will peat his pate four days.*

Streng genommen wäre der erforderliche Beweis für '*four hours*' hiermit geführt, die Sache erhält jedoch ihr volles Licht erst, wenn auch die beiden andern typischen Zahlen, vierzig und vierzig tausend, mit in den Kreis der Betrachtung gezogen werden. Schon im alten Testament begegnet uns die Zahl 'vierzig' häufig in diesem unbestimmten Sinne; bei der Sintflut regnet es vierzig Tage und Nächte, und Moses führt die Juden vierzig Jahre in der Wüste umher (Apostelgeschichte 13, 18). Bei Ayrer (V, 3213) finden wir:

Starb doch der gross Riess Goliat
Der deiner sterckh wol firtzigk hat.

Ein altes deutsches Volkslied (Das Schloss in Oesterreich, bei Scherer, Jungbrunnen, 3. Aufl., S. 67) singt:

Darinnen liegt ein junger Knab
Auf seinen Hals gefangen,
Wol vierzig Klafter tief unter der Erd'
Bei Ottern und bei Schlangen.

In dem englischen Rittergedicht von Richard Löwenherz wickelt sich Richard vierzig Ellen seidener Tücher um den Arm, ehe er ihn in den Rachen des Löwen steckt und diesem das Herz ausreisst (Percy, Essay on the Ancient Metrical Romances in den Reliques). Bei den Elisabethanischen Dramatikern wird die Zahl der Belegstellen Legion. Webster, The White Devil, or Vittoria Corombona (Dodsley, 1825, p. 266):

Will'st sell me forty ounces of her blood
To water a mandrake?

Heywood, If You know not Me, You know Nobody (ed. Collier p. 71; vergl. ebenda p. 125):

Bid him by that token
Sort thee out forty pounds' worth of such wares
As thou shalt think most beneficial.

B. Jonson, The Devil is an Ass II, 8 (bei Gifford II, 3):

O, sir! and dresses himself the best! beyond
Forty o' your ladies! Did you ne'er see him?

B. Jonson, Epicoene IV, 1: *I have not kissed my Fury these forty weeks.* Ebenda: *A most vile face! and yet she spends me forty pound a year in mercury and hogs-bones.* B. Jonson, Bartholomew Fair II, 1: *Like enough, sir; she'll do forty such things in an hour (an you listen to her) for her recreation.* Ebenda III, 1: *put him a-top o' the table, where his place is, and he'll do you forty fine things.* Marlowe, The Jew of Malta IV, 4 (ed. Dyce I, 256): *Within forty foot of the gallows, conning his neckverse.* Beaumont and Fletcher, The Knight of Malta III, 4 init:

Oh, 't was royal music!
And to procure a sound sleep for a soldier,
Worth forty of your fiddles.

Twelfth Night V, 1: *I had rather than forty pound, I were at home.* Midsummer Night's Dream II, 2:

I'll put a girdle round about the earth
In forty minutes.

Merry Wives I, 1: *I had rather than forty shillings, I had my book of songs and sonnets here.* Comedy of Errors IV, 3:

A ring he hath of mine worth forty ducats —
For forty ducats is too much to lose.

Henry VIII, V, 4: *when I might see from far some forty truncheoners draw to her succour.* Ebenda:

The king may die before my first return;
Then where's my cash? Why, so the king may live
These forty years; then, where is Gresham's gain?

Am Vorabende von Essex's Verschwörung wurde bekanntlich ein Richard II. (aller Wahrscheinlichkeit nach nicht der Shakespeare'sche) in Essex House aufgeführt, wobei das Schicksal Richard's II. der Elisabeth zugedacht wurde. Elisabeth wusste das und sprach sich gegen William Lambarde darüber aus, indem sie hinzufügte: *'This tragedy was played fortie times in open streets and houses'.* (S. Halpin, Oberon's Vision &c. p. 105.) Wir würden heutigen Tages etwa sagen: x Mal.

Um zu zeigen, dass dieser Gebrauch von *'forty'* keineswegs ausgestorben ist, lasse ich noch zwei moderne Stellen folgen. In Wordsworth's kleinem Gedichte 'Written in March' (Poetical Works, Moxon, 1850, 6 vols, II, 110) heisst es:

The cattle are grazing,
Their heads never raising;
There are forty feeding like one.

Die bekannte Ballade 'Barbara Fritchie' von Whittier (Complete Poetical Works, Boston, 1873 p. 270) enthält folgende Verse:

Forty flags with their silver stars,
Forty flags with their crimson bars,
Flapped in the morning wind: the sun
Of noon looked down, and saw not one.

Was die Tausende anlangt, so findet sich schon bei Layamon 25,395: *feouwer hundred thusende.* Marlowe, Tamburlaine (ed. Dyce I, 20):

Our army will be forty thousand strong.

Edward III (ed. Delius p. 78):

No less than forty thousand wicked elders
Have forty lean slaves this day ston'd to death.

Webster, The White Devil, or Vittoria Corombana (Dodsley, 1825, p. 262): *I'd — — be entered into the list of the forty thousand pedlars of Poland.* The Winter's Tale IV, 2: *Here's another ballad of a fish, that appeared upon the coast on Wednesday the fourscore of April, forty thousand fathom above water and sung this ballad against the hard hearts of maids.*

Merkwürdig ist es, dass auch die Hälften dieser Zahlen, zumal die von vierzig, häufig in dem nämlichen typischen Sinne gebraucht werden. Man könnte glauben, dass dies seinen Grund darin habe, dass zwanzig ein bekanntes Zahlmass war, nämlich '*a score*', eine Schaar oder Stiege. Allein dies reicht doch zur Erklärung der Thatsache schon um deshalb nicht aus, als auch die Hälfte von vier vorkommt. So im König Lear I, 2: Edm. *Spake you with him?* Edg. *Ay, two hours together.* Ferner im ältern Timon (ed. Dyce p. 73):

Gelas(imus): *Pseudocheus,*
How many miles think you that wee must goe?
Pseud. *Two thousande, forty four.*

Die hinzugefügten vier und vierzig lassen keinen Zweifel über die Auffassung der zweitausend bestehen. Ungleich häufiger als die Zwei begegnet natürlicher Weise die Zwanzig. Merch. of Ven. II, 6:

I have sent twenty out to seek for you.

Ebenda III, 4:

And twenty of these puny lies I'll tell.

Ebenda, Schluss:

For we must measure twenty miles to-day,

wo jedoch möglicher Weise auch eine buchstäbliche Auffassung zulässig sein könnte (siehe meine Essays on Shakespeare p. 279, Note). Thomas Heywood, If You know not Me, You know Nobody (ed. Collier p. 125):

— thou owest me but twenty pound,
I'll venture forty more.

Ebenda p. 150:

Now, for your pains, there is twenty pound in gold.

The Return from Parnassus III, 2 (Hawkins, Origin of the English Drama III, 242): *When he returns, I'll tell twenty admirable lies of his hawk.* Ebenda (p. 249):

His hungry sire will scrape you twenty legs
From one good Christmas meal on Christmas-day &c.

Rowley, When you see me, you know me (ed. Elze p. 36): *'King Henry loves a man and I perceive there's some mettle in thee, there's twenty angels for thee'* — während es wenige Zeilen vorher heisst:

There's forty angels, drink to king Harry's health.

In Chapman's Alphonsus (ed. Elze p. 49) wird ein Gift gerühmt, dessen besonderer Vorzug es sei:

That it is twenty hours before it works.

Das gewinnt sprachlich wie sachlich erst volle Klarheit und volles Interesse, wenn damit die folgende Stelle aus dem Juden von Malta A. III (ed. Dyce in 1 vol. 1870 p. 163) verglichen wird:

It is a precious powder that I bought
Of an Italian, in Ancona, once,
Whose operation is to bind, infect,
And poison deeply, yet not appear
In forty hours after it is ta'en.

Für *'twenty thousand'* im unbestimmten Sinne als die Hälfte von *'forty thousand'* vermag ich bis jetzt noch keinen Beleg beizubringen.

XV.

Nay then, let the devil wear black, for I'll have a suit of sables.

Hamlet, III. 2.

Wie Dyce zu d. St. mittheilt, ist in der Zeitschrift The Critic 1854 p. 317 und p. 373 die Vermuthung aufgestellt worden, dass zu lesen sei *'a suit of sabell'*, d. h. ein isabell-farbenes Gewand; der Correspondent des 'Critic' beruft sich dabei auf Henry Peacham, allerdings einen Zeitgenossen Shakespeare's, bei dem *'sabell colour'* vorkommen solle — er kennt jedoch die betreffende Stelle nur aus einem Citat. Es ist sehr fraglich, ob Shakespeare überhaupt isabell-farbene Kleider gekannt hat; das Wort *'sabell'* findet sich

nicht in seinen Werken und ist so viel ich weiss auch in denen der übrigen Elisabethanischen Dramatiker nicht nachgewiesen, so dass es ausserordentlich gewagt sein würde, dasselbe in Shakespeare's Text hineinzutragen. Es scheint aber auch keineswegs nöthig. *'A suit of sables'* ist und bleibt ein Zobelpelz; der Gegensatz gegen das schwarze Trauerkleid ist aber nicht in der Farbe, sondern in der Kostbarkeit und im Glanze des Stoffes zu suchen. Nach der uralten biblischen Sitte, in Sack und Asche zu trauern ('Jacob zeriss seine Kleider und legte einen Sack um seine Lenden', 1. Mos. 37, 34), werden noch jetzt zu Trauerkleidern grobe und stumpfe Stoffe verwandt, während zum Zobelpelz, der sich schon an und für sich durch seinen Glanz auszeichnet, der prächtigste und glänzendste Stoff gewählt wird. Dass daneben noch eine Wortspielerei mit *'black'* und *'sables'* einhergeht, thut dieser Erklärung keinen Abbruch.

XVI.

Who, dipping all his faults in their affection,
Would, like the spring that turneth wood to stone,
Convert his gyves to graces; so that my arrows &c.

Hamlet IV, 7.[1])

Die Verderbniss dieser Stelle scheint nicht, wie Theobald u. A. gemeint haben, in *'gyves'*, sondern in *'graces'* zu liegen. Wie können die nur zu materiellen *'gyves'* in abstracte *'graces'* verwandelt werden? Das bringt auch die Quelle zu Knaresborough, die doch Holz in Stein verwandelt, nicht fertig. Ein abstractes Nomen an dieser Stelle verdirbt die ganze Metapher und ist logisch unmöglich. Würde *'gyves'* durch ein Abstractum ersetzt (das in Vorschlag gebrachte *'gibes'* erscheint geradezu unerträglich), so wäre damit allerdings logische Gleichförmigkeit hergestellt, allein das Gleichniss würde alle sinnliche Anschaulichkeit, Kraft und Fülle verlieren, und die Herbeiziehung der wunder-wirkenden Quelle zur Vergleichung zweier abstracten Eigenschaften wäre ganz beziehungslos und sicherlich nicht in Shakespeare's Geist und Stil. Es sollte, wie ich glaube, gelesen werden:

---

[1]) Vergl. Athen. 1869, I, 284.

Convert his gyves to graves, &c.
wodurch zugleich der Rhythmus des Verses hergestellt würde. '*Graves*', nach gegenwärtiger Schreibung '*greaves*', findet sich auch 2 K. Henry IV, IV, 1, wo wie hier etwas Niedriges darin verwandelt und dadurch geehrt und erhoben werden soll:

Turning your books to graves, your ink to blood &c.

Denn wenn es in unserer Stelle wol als unzweifelhaft angenommen werden darf, dass '*gyves*' metonymisch für diejenigen Verbrechen gesetzt ist, die damit bestraft zu werden verdienen, so würden dem entsprechend die '*graves*' die Auszeichnung und das Verdienst bedeuten, die mit diesem Waffenstück und Abzeichen des Ritterthums geschmückt zu werden verdienen. Wer erinnert sich dabei nicht der *ἐϋκνήμιδες Ἀχαιοί*, die Chapman allerdings zu '*well-arm'd Greeks*' abgeblasst hat; doch lässt auch er (Iliads XVIII, 415) die '*fair greaves*' zu ihrem Rechte kommen. Das von der Quelle hergenommene Gleichniss erscheint nur um so treffender, wenn wir erwägen, dass die Fussschellen ursprünglich aus Holz verfertigt worden sein mögen; freilich sollten dann die Beinschienen aus Stein bestehen, allein soweit kann man unbedenklich zugeben, dass jedes Gleichniss hinkt. Was endlich die Schreibung '*graves*' statt '*greaves*' anlangt, so kann uns dieselbe nicht im mindesten beirren; sie kehrt nicht allein in der angeführten Stelle aus 2 K. Henry IV (FA) wieder, sondern wird auch bestätigt durch die Formen '*thraves*' statt '*threaves*' (vergl. Hooper zu Chapman's Iliads XI, 477) und '*stale*' statt '*steale*' oder '*stele*' (ebenda IV, 173, wozu Nares s. Stele zu vergleichen ist).

XVII.

Go, get thee to Yaughan: fetch me a stoup of liquor.

HAMLET V, 1.

Es scheint noch nicht genügend bekannt zu sein, dass diese '*crux interpretum*' endlich von Brinsley Nicholson in Notes and Queries, 4[th] Series, Vol. VIII p. 81 gelöst worden ist. Mr. Nicholson's Erklärung gründet sich auf eine Stelle in B. Jonson's Every Man out of his Humour V, 4, wo es heisst: '*here's a slave about the town here, a Jew, one Yohan, or a fellow that makes perukes, will glue it on artificially.*' Also offenbar ein deutscher Jude, der unter dem Aller-

weltsnamen Johann als Friseur und Factotum in der Stadt bekannt war und vermuthlich als Theaterfriseur am Globus fungirte. Nun gehörte aber, wie wir aus Halliwell's Illustrations of the Life of Shakespeare p. 88 wissen, zum Globustheater eine Kneipe *(tap-house)*, die von den Theater-Eigenthümern für 20 bis 30 Pfund jährlich verpachtet war und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach an diesen nämlichen deutschen Juden. Dies letztere geht aus einer zweiten Stelle bei B. Jonson hervor, The Alchemist I, 1, wo von '*an alehouse darker than deaf John's*' die Rede ist. Vielleicht kann es als eine weitere Bestätigung angesehen werden, dass Carlo an der erstgenannten Stelle als '*my good German tapster*' angeredet wird. Man braucht in der That nicht viel Phantasie zu besitzen, um diesen alten taubgewordenen jüdischen Theaterfriseur und Theaterkneipier leibhaftig vor sich zu sehen. Was das Sprachliche anlangt, so kann es kein Bedenken erregen, dass hier '*Yaughan*' statt '*Yohan*' geschrieben ist, da ja auch, wie Nicholson bemerkt, '*hough*' für '*ho*' vorkommt. Auf alle Fälle haben wir hier die entschieden wahrscheinlichste Erklärung der berüchtigten Stelle. Es scheint sich sogar noch etwas Weiteres daran zu knüpfen, was Mr. Nicholson nicht in Betracht gezogen hat, nämlich das bekannte '*an absolute Johannes factotum*', das Greene unserm Dichter vorgeworfen hat. Woher kommt hier die ungewöhnliche und fremdländisch klingende Form '*Johannes*' statt des üblichen '*Jack*'? Hängt sie vielleicht auch mit dem deutsch-jüdischen Theaterfriseur zusammen, und war dieser der eigentliche und ursprüngliche '*Johannes factotum*'? Der Greene'sche Ausfall würde dadurch nichts an Schärfe einbüssen, sondern im Gegentheil nur an drastischer Handgreiflichkeit gewinnen, wenn er den Leser sofort an diese stadtbekannte Figur erinnert hätte.

XVIII.

The cat will mew, a dog will have his day.

HAMLET V, 1.

Man hat hierzu die sehr annehmbar klingende Conjectur gemacht: *a* (*and,* oder *the*) *dog will have his bay.* S. Athen. 1868, II, 314, 346, 440. Und doch muss diese Conjectur entschieden zurückgewiesen werden. Die folgende Stelle aus Nash, Summer's

Last Will and Testament (Dodsley, 1825, IX, 37), von der ich nicht weiss, ob sie bereits beigebracht worden ist oder nicht, giebt die richtige Erklärung an die Hand:

Each one of these foul-mouthed mangy dogs
Governs a day (no dog but hath his day);
And all the days by them so governed
The dog-days hight.

XIX.

Look, look a mouse! Peace, peace; this piece of toasted cheese will do't.

K. Lear IV, 6.

Dr. Stark führt in seiner bekannten psychiatrischen Studie über König Lear S. 70 diese Stelle ohne weitere Bemerkung als Beweis der eingetretenen 'vollen, reissenden Ideenflucht, des Ueberstürzens der Gedanken' an. Auf Seite 82 erwähnt er die 'Sinnestäuschungen und Visionen', von denen Lear heimgesucht wird. 'Lear, sagt er, hält den Narren und Edgar einmal für Richter, dann für seine Ritter, einen Sessel für seine Tochter; oder er sieht Hunde, eine Maus, wo keine sind.' Es ist auffällig, dass Dr. Stark nicht noch einen Schritt weiter gegangen ist und auf die bekannte Thatsache hingewiesen hat, dass Delirirende vorzugsweise kleine krabbelnde Thiere zu sehen glauben, namentlich Mäuse und Spinnen. Der von Dr. Stark geführte Beweis, dass der Dichter mit dem Wesen der von ihm dargestellten Geisteskrankheit im höchsten Grade vertraut war, wird hierdurch noch verstärkt. Es könnte zwar scheinen, als verstosse Shakespeare gegen die Naturwahrheit, indem er Lear Hunde sehen lässt (III, 6), die doch nicht gerade zu den kleinen Thieren gehören, allein Lear sagt ausdrücklich, dass es kleine Hunde sind; und dass er deren viele sieht, ist auch ein merkwürdig richtiger Zug, da die Deliranten solche kleinen Thiere häufig *'en masse'* zu erblicken glauben. Diese scheinbar so unbedeutenden Züge tragen dazu bei, die wunderbare Thatsache ins hellste Licht zu stellen, dass es dem Dichter gelungen ist, im Lear ein dramatisches Gemälde von Geisteskrankheit zu liefern, in dessen Bewunderung noch heute Irrenärzte und Aesthetiker mit einander wetteifern, trotzdem sowohl Psychiatrie

als auch Aesthetik seitdem um nahezu drei Jahrhunderte vorgeschritten sind; ja man fühlt sich versucht zu sagen, dass Irrenärzte und Aesthetiker von dieser wetteifernden Bewunderung erfüllt sind, *weil* Psychiatrie und Aesthetik seitdem um drei Jahrhunderte vorgeschritten sind.

XX.

That handkerchief
Did an Egyptian to my mother give;
She was a charmer, and could almost read
The thoughts of people: —
— — — — — — —
'T is true: there's magic in the web of it:
A sibyl, that had number'd in the world
The sun to course two hundred compasses,
In her prophetic fury sew'd the work;
The worms were hallow'd that did breed the silk;
And it was dyed in mummy which the skilful
Conserved of maidens' hearts.

Othello III, 4.

In B. Jonson's Sad Shepherd II, 1 (am Schluss) findet sich eine merkwürdig ähnliche Schilderung, auf welche meines Wissens bis jetzt noch nicht aufmerksam gemacht worden ist. Die Verse lauten:

But, hear ye, Douce, because ye may meet me
In mony shapes to-day, where'er you spy
This browder'd belt with characters, 'tis I.
A Gypsan lady, and a right beldame,
Wrought it by moonshine for me, and star-light,
Upon your grannam's grave, that very night
We earth'd her in the shades; when our dame Hecate
Made it her gaing night over the kirk-yard,
With all the barkand parish-tikes set at her,
While I sat whyrland of my brazen spindle:
At every twisted thrid my rock let fly
Unto the sewster, who did sit me nigh,

Under the town turnpike; which ran each spell
She stitched in the work, and knit it well.
See ye take tent to this, and ken your mother.

Kann man zweifeln, dass B. Jonson hier Shakespeare vor Augen gehabt und nachgeahmt hat? Es sind nachgerade so viele Beispiele dieser — nicht immer gutmüthigen — Nachahmung zusammengetragen worden, dass selbst ein zukünftiger zweiter Gifford B. Jonson von der Anklage Shakespeare stellenweise parodirt und ins Lächerliche gezogen zu haben, nicht wird freisprechen können.

Statistischer Ueberblick

über die Shakespeare-Aufführungen deutscher Bühnen vom 1. Juli 1874 bis 30. Juni 1875.

Altenburg: Othello, 1 Aufführung.

Berlin, Königl. Schauspiele: Was ihr wollt (Oechelhäuser), 7 — Richard III. (Oechelh.), 5 — Viel Lärm (Tieck), 7 — Kaufmann von Venedig, 4 — Widerspenstige (Deinhardstein), 5 — Romeo und Julia, 3 — Lear, 2 — zusammen 33 Aufführungen.

Berlin, National-Theater: Viel Lärm, — Othello, 7 — Hamlet, 5 — Kaufmann von Venedig, 2 — Heinrich IV., 2 — Coriolanus, 7 — König Johann, 4 — Julius Cæsar, Act III, — zusammen 29 Aufführungen.

Berlin, Stadt-Theater: Hamlet, 7 — Richard III., 3 — zusammen 10 Aufführungen.

Berlin, Reunion-Theater: Romeo und Julia, 9 — Hamlet, 4 — Kaufmann von Venedig, 4 — Lear, 4 — zusammen 21 Aufführungen.

Berlin, Friedrich-Wilhelmstädter Theater: Das Hoftheater von *Meiningen* gab hier im Gastspiel (vom 16. April bis 15. Juni 1875): Julius Cæsar, 8 — Kaufmann von Venedig, 3 — zusammen 11 Aufführungen.

Braunschweig: Kaufmann von Venedig, — Widerspenstige (Deinhardstein), n. e., 4 — Romeo und Julia, — Wintermärchen (Dingelstedt), — Sommernachtstraum, n. e., 3 — zusammen 10 Aufführungen.

Breslau, Stadt-Theater:*) Romeo und Julia (West), 9 —

---

*) Das Lobe-Theater in Breslau hat — nach den, mir freundlichst zur Durchsicht überlassenen, Listen des Bureau der deutschen Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten in Leipzig — dies Jahr keine Shakespeare-Aufführungen gegeben. — Aus diesen Listen musste das Material ergänzt werden, soweit es nicht von den Bühnen selbst zu erlangen war.

Othello, 2 — Lear (West), — Macbeth (Dingelstedt), — Kaufmann von Venedig, 3 — zusammen 16 Aufführungen.

Cassel: Sommernachtstraum, 2 — Hamlet, — Wintermärchen (Dingelstedt), — Romeo und Julia, — Was ihr wollt, — Macbeth, — Lear (West), — Richard II. (Ed. Devrient, z. e. M. 30. Jan. 1875), 2 — Kaufmann von Venedig, — Viel Lärm, — Heinrich V. (Dingelstedt, z. e. M. 29. April 1875), 2 — Heinrich VI., 1. Th. (Dingelstedt, z. e. M. 7. Juni 1875) — zusammen 15 Aufführungen.

Cöln, Stadt-Theater: Kaufmann von Venedig, 2 — Viel Lärm (Holtei), — Othello, — Hamlet, — zusammen 5 Aufführungen.

Darmstadt: Sommernachtstraum, — Othello (West), — Heinrich IV., 1. Th. (Dingelstedt, z. e. M. 2. März 1875), — zusammen 3 Aufführungen.

Dessau: Romeo und Julia (West), — König Johann, 2 — Cymbelin (Vincke), 2 — zusammen 5 Aufführungen.

Dresden: Kaufmann von Venedig (Ed. Devrient), 3 — Widerspenstige (Deinhardstein), 4 — Was ihr wollt (Quanter), 2 — Viel Lärm (Holtei), 5 — Sommernachtstraum, 3 — Hamlet, 5 — Othello, — Wintermärchen (Dingelstedt), — Coriolanus (Gutzkow), 2 — Romeo und Julia (Ed. Devrient), 2 — zusammen 28 Aufführungen.

Frankfurt a. M.: Hamlet, 4 — Coriolanus (Ed. Devrient, n. e.), 4 — Wintermärchen (Dingelstedt), 2 — Viel Lärm (Holtei), 3 — Sommernachtstraum, 2 — Othello, — Kaufmann von Venedig, 2 — Richard III., — zusammen 19 Aufführungen.

Freiburg i. Br.: Cymbelin (Vincke, z. e. M. 12. Novbr. 1874), — Romeo und Julia, — Kaufmann von Venedig, — Hamlet, — Macbeth (Schiller), — zusammen 5 Aufführungen.

Gera. Kaufmann von Venedig, 2 — Lear, — zusammen 3 Aufführungen.

Hamburg, Stadt-Theater: Julius Cæsar, 4 — Richard II., — Heinrich IV., 3 — Hamlet, 2 — Widerspenstige (Deinhardstein), zusammen 11 Aufführungen.

Hamburg, Thalia-Theater: Viel Lärm (Holtei), — Was ihr wollt (Deinhardstein), — Wintermärchen (Dingelstedt), — Kaufmann von Venedig, 2 — zusammen 5 Aufführungen.

Halle: Hamlet, — Ende gut, Alles gut (Thümmel), 2 — Romeo

und Julia, — Viel Lärm, — Widerspenstige, — Kaufmann von Venedig, — Othello, 2 — zusammen 9 Aufführungen.

Hannover: König Johann (z. e. M. 18. Jan. 1875), 3 — Richard II. (z. e. M. 15. Febr. 1875), 2 — Heinrich IV., — Was ihr wollt, 2 — Hamlet, — Macbeth (Schiller), — Romeo und Julia, — Viel Lärm (Holtei), 3 — Widerspenstige (Deinhardstein), 2 — Wie es euch gefällt, 2 — Sommernachtstraum, 2 — zusammen 20 Aufführungen.

Karlsruhe (und Baden-Baden): Kaufmann von Venedig (Ed. Devrient), 3 — Widerspenstige (Deinhardstein), 3 — Wintermärchen (Dingelstedt), 2 — Cymbelin (Vincke), — Sommernachtstraum, — zusammen 10 Aufführungen.

Koburg-Gotha: Othello, 2 — Viel Lärm, — zusammen 3 Aufführungen.

Königsberg: Hamlet, — Viel Lärm (Holtei), — zusammen 2 Aufführungen.

Leipzig (Neues und Altes Theater): Othello, 2 — Widerspenstige (Deinhardstein), 4 — Sommernachtstraum, 3 — Kaufmann von Venedig (Haase), 2 — Romeo und Julia, 4 — zusammen 15 Aufführungen.

Mannheim: Widerspenstige (Deinhardstein), — Ende gut, Alles gut (Vincke, z. e. M.), 2 — Sommernachtstraum, — Viel Lärm (Holtei), — Wintermärchen (Dingelstedt), — Sturm (Dingelstedt), — zusammen 7 Aufführungen.

Meiningen: Widerspenstige, — Kaufmann von Venedig, 3 — Othello, 2 — Julius Cæsar, 2 — Hamlet, 2 — Viel Lärm, — Romeo und Julia, — zusammen 12 Aufführungen. (Gastspiel in Berlin — 11 Aufführungen — siehe oben.)

München: Romeo und Julia, 2 — Viel Lärm (Holtei), 5 — Heinrich VI., 1. Th. (Dingelstedt), — Heinrich VI., 2 Th. (Dingelstedt), — Richard III. (Dingelstedt), — Sommernachtstraum, 2 — Wintermärchen (Dingelstedt), 3 — zusammen 15 Aufführungen.

Oldenburg: Romeo und Julia, 2 — Hamlet, 2 — Macbeth (Dingelstedt), — Irrungen, — Kaufmann von Venedig, — Othello, — zusammen 8 Aufführungen.

Riga (und Mitau): Cymbelin (Vincke, z. e. M. 31. Aug. 1874 a. St.), 6 — Mass für Mass (Vincke, z. e. M. 22. Novbr. 1874

a. St.), 5 — Othello, 3 — Sommernachtstraum, n. e., 6 — zusammen 20 Aufführungen.

Schwerin: Hamlet (Wolzogen, n. e.), 3 — Kaufmann von Venedig (Wolzogen), — Richard II. (Wolzogen, z. e. M.), — Heinrich IV. (Wolzogen, z. e. M.), 2 — Heinrich V. (Wolzogen, z. e. M.), 2 — Heinrich VI., 1. Th. (Wolzogen, z. e. M.), — Heinrich VI., 2. Th. (Wolzogen, z. e. M.), — Richard III. (Wolzogen, z. e. M.), 2*) — Romeo und Julia, n. e., — Cymbelin (Wolzogen), — zusammen 15 Aufführungen.

Strassburg: Macbeth (Schiller), 2 — Hamlet, 2 — Othello, 2 — zusammen 6 Aufführungen.
(Ausserdem wurde vom Strassburger Theater auch Othello 1 Mal in Metz gegeben.)

Stuttgart: Widerspenstige (Deinhardstein), — Kaufmann von Venedig, 2 — Macbeth (Dingelstedt), — Sommernachtstraum, 3 — Julius Cæsar (Laube), 2 — Romeo und Julia, — Irrungen, — Hamlet, — zusammen 12 Aufführungen.

Weimar: Kaufmann von Venedig (Ed. und Otto Devrient), 2 — Macbeth (Dingelstedt), 2 — Sommernachtstraum (Oechelhäuser), — Hamlet (Ed. und Otto Devrient), 2 — Viel Lärm (Holtei), zusammen 8 Aufführungen.

Wien, Hofburg-Theater: Othello (West), — Richard III. (Dingelstedt), 2 — Was ihr wollt (Laube), 2 — Kaufmann von Venedig (West-Laube), 2 — Widerspenstige (Deinhardstein), 2 — Richard II. (Dingelstedt, z. e. M. 30. Januar 1875), 5 —

---

*) Die im Obigen kurz benannten 6 historischen Dramen, sämmtlich „mit freier Benutzung der Schlegel'schen Uebersetzung für die Bühne bearbeitet von A. Frhrn. v. Wolzogen", sind in der vom Schwerin'schen Hoftheater veröffentlichten Uebersicht für 1874/75 bezeichnet:

„König Richard II."
„König Heinrich IV. Nach des Originals erstem Theile und einigen Scenen des zweiten Theils."
„König Heinrich V. Nach dem Original von Heinrich's IV. zweitem Theil und von Heinrich V."
„König Heinrich VI. Nach des Originals zweitem Theile, sowie einigen Stellen aus dem ersten und dem Anfang des dritten Theils."
„König Eduard IV. Nach dem Original von Heinrich's VI. drittem Theil."
„König Richard III."

Heinrich IV., 1. Th. (Dingelstedt, z. e. M. 22. Febr. 1875), 4 — Heinrich IV., 2. Th. (Dingelstedt, z. e. M. 4. März 1875), 4 — Heinrich V. (Dingelstedt, z. e. M. 19. März 1875), 5 — Heinrich VI., 1. Th. (Dingelstedt), — Heinrich VI., 2. Th. (Dingelstedt), — Julius Cæsar (Laube), — zusammen 30 Aufführungen.

Vom 17. bis 23. April 1875 wurden die 7 Historien, Richard II. bis Richard III., in unmittelbarer Folge aufgeführt.*)

Wien, Stadt-Theater: Viel Lärm (Holtei), 2 — Widerspenstige, — Kaufmann von Venedig, 6 — Julius Cæsar (Laube), 2 — Mass für Mass (Vincke, z. e. M. 29. Octbr. 1874), 4 — zusammen 15 Aufführungen.

Wien, Komische Oper: Sommernachtstraum (z. e. M. 12. Decbr. 1874, dann bis 20. Decbr. täglich, also noch 8 Mal, wiederholt), — 12 Aufführungen.

Wiesbaden: Richard III., n. e., 2 — Sommernachtstraum, — Kaufmann von Venedig, n. e., 2 — Widerspenstige, — Hamlet, n. e., — Viel Lärm (Holtei), — Wintermärchen (Dingelstedt), — Othello (West), — zusammen 10 Aufführungen.

Demnach wurden im Theaterjahr 1874/75 von 37 Bühnen 27 Stücke von Shakespeare in 460 Aufführungen gegeben, die sich vertheilen auf:

1) Kaufmann von Venedig, 55 — 2) Hamlet, 46 — 3) Sommernachtstraum, 43 — 4) Romeo und Julia, 40 — 5) Viel Lärm, 36 — 6) Othello, 31 — 7) Widerspenstige, 31 — 8) Julius Cæsar, 20 — 9) Richard III., 16 — 10) Was ihr wollt, 15 — 11) Winter-

*) Herr Dr. August Förster, Mitglied und Regisseur des Hofburg-Theaters, hatte die Güte, mir sowohl obige Aufführungen, als auch die bis dahin nicht zu beschaffenden, deshalb im letzten Ueberblick fehlenden, des Vorjahres mitzutheilen. Im Theaterjahr 1873/74 — in dem die, gewöhnlich vom 1. Juli bis 16. August dauernden, Ferien, der Wiener Weltausstellung wegen, ausfielen — gab das Hofburg-Theater:

Was ihr wollt (Laube), 4 — Widerspenstige (Deinhardstein), 5 — Kaufmann von Venedig (West-Laube), 4 — Julius Cæsar (Laube), 3 — Othello (West), 4 — Romeo und Julia (Laube), 3 — Heinrich VI., 1. Th. (Dingelstedt, z. e. M. 18. Octbr. 1873), 9 — Viel Lärm (Holtei), 2 — Heinrich VI., 2 Th. (Dingelstedt, z. e. M. 28. Febr. 1874), 5 — Richard III (Dingelstedt, z. e. M. 7. April 1874), 4 — zusammen 43 Aufführungen.

Am 23., 25. und 27. April 1874 wurden aufeinanderfolgend Heinrich VI., 1. Th., Heinrich VI., 2. Th., und Richard III. gegeben.

märchen, 13 — 12) Coriolan, 13 — 13) Heinrich IV., 1. Th. (?), 13 — 14) Cymbelin, 11 — 15) Richard II., 11 — 16) Macbeth, 10 — 17) König Lear, 9 — 18) König Johann, 9 — 19) Heinrich V., 9 — 20) Mass für Mass, 9 — 21) Ende gut, Alles gut, 4 — 22) Heinrich IV., 2. Th., 4 — 23) Heinrich VI., 1. Th., 4 — 24) Heinrich VI., 2 Th., 3 — 25) Wie es euch gefällt, 2 — 26) Irrungen, 2 — 27) Sturm, 1.

Von den 37 Bühnen gaben 24 den Kaufmann von Venedig, 19 Hamlet, 17 Viel Lärm, 16 Romeo und Julia, 16 Othello, 15 Sommernachtstraum, 14 Widerspenstige, 9 Wintermärchen, 8 Macbeth, 7 Julius Cæsar, 7 Richard III., 6 Heinrich IV., 1. Th., 6 Was ihr wollt, 5 König Lear, 5 Richard II., 5 Cymbelin u. s. w.

Der Zahl der gegebenen Aufführungen nach stehen unter den Bühnen voran: Berliner Königliche Schauspiele mit 33, Wiener Hofburg-Theater 30, Berliner National-Theater 29, Dresden 28, Berliner Reunion-Theater 21, Hannover 20, Frankfurt 19, Riga (ohne Mitau) 17.

An Stücken gaben: Cassel 12, Wiener Hofburg-Theater 12, Hannover 11, Dresden 10, Schwerin 10 — welche letztere Bühne die meisten neuen oder neu einstudirten Stücke brachte.

R. G.

Literarische Uebersicht.

Die *New Shakspere Society* — um unsere Umschau mit dieser zu beginnen — hat ihre Arbeiten im verflossenen Jahre rüstig fortgesetzt. Ein dritter Band der *Transactions* ist ausgegeben worden, der sich vorzugsweise mit Richard III. beschäftigt (die Verhandlungen darüber knüpfen sich an zwei Aufsätze von *James Spedding* und *Edward H. Pickersgill*) und auch eine englische Uebertragung der im Shakespeare-Jahrbuch Band X erschienenen Abhandlung von *Delius* Ueber den ursprünglichen Text des King Lear enthält. Namentlich ist es aber die zweite ihrer acht Serien, die der Reprints Shakespeare'scher Dramen, welche die Gesellschaft mit besonderem Eifer gefördert hat. Hier liegen Abdrücke von der ersten Quarto (1600) und von der Folio von Henry V vor, welche *Dr. Brinsley Nicholson* mit Sachkunde und Sorgfalt besorgt hat. Man könnte freilich fragen, ob ein Reprint eines einzelnen Stückes aus der Folio ein wirkliches Bedürfniss sei, nachdem ja die Folio durch das photo-lithographische Facsimile von Staunton und den Reprint von Booth dem gesammten Kreise der Shakespeare-Gelehrten zugänglich geworden ist; man könnte der Ansicht sein, dass es wesentlichere Lücken auszufüllen und dringendere Wünsche zu befriedigen gäbe, allein wir sind auf diesem Gebiete immerhin noch weit von Ueberfluss entfernt, und die vermehrten Reprints der Folio haben wenigstens das Gute, dass sie sich gegenseitig zur Controle dienen. Mutatis mutandis gelten diese Bemerkungen auch von den Reprints von Romeo und Juliet, von denen nunmehr ein besonders reichhaltiger Apparat fertig gestellt ist. Wir haben hier 1. einen Reprint der ersten Quarto (1597); 2. einen dergleichen der zweiten Quarto (1599); 3. einen dergleichen von der revidirten Ausgabe der zweiten Quarto; 4. eine Parallel-Ausgabe der beiden ersten Quartos auf gegenüberstehenden Seiten,

ein Geschenk des Prinzen Leopold an die Mitglieder der Gesellschaft. Diese Parallel-Ausgabe ist gleich den drei vorhergenannten Reprints von *P. A. Daniel* besorgt. Sollte die Reihe vollständig abgeschlossen werden, so hätte nach Analogie von K. Henry V auch ein Reprint des Stückes aus FA geliefert werden müssen, den wir jedoch keineswegs vermissen. Statt dessen haben wir als No. 1 der dritten Serie eine gleichfalls von *P. A. Daniel* besorgte Ausgabe von *Arthur Brooke's Romeus and Juliet* und *William Painter's Rhomeo and Julietta* (in einem Bande) erhalten, und diese Gabe dürfte den deutschen Shakespeare-Gelehrten noch willkommener sein, als beispielsweise die Parallel-Ausgabe, da wir, wie schon im vorigen Jahrbuche p. 358 bemerkt worden ist, bereits eine Ausgabe dieses Doppeltextes von Tycho Mommsen besitzen. Der Arbeit des Herausgebers soll damit nicht zu nahe getreten werden, im Gegentheil verdient dieselbe sowohl hier wie bei der Ausgabe von Brooke und Painter vollste Anerkennung.

In Einem Punkte hat sich die New Shakspere Society das Praevenire spielen lassen. Auf der Registrande ihrer Reprints oder Ausgaben steht nämlich auch *The Two Noble Kinsmen*, deren Bearbeitung *Mr. Littledale* übernommen hat. Während aber der Druck dieser Nummer kaum begonnen hat, ist bereits eine andere Ausgabe des interessanten Stückes von *W. W. Skeat* erschienen, welche einen Bestandtheil der von der Universität Cambridge herausgegebenen sogenannten *'Pitt Press Series'* bildet. Bei aller Anerkennung für Mr. Skeat's Verdienste als Herausgeber muss man nichtsdestoweniger sagen, dass seine Ausgabe die der New Shakspere Society insofern nicht überflüssig macht, als diese letztere hoffentlich das unverstümmelte Stück enthalten wird. Bei der Cambridger Pitt Press Series gilt nämlich wie bei der Oxforder *Clarendon Press Series* die Regel, dass alle anstössigen Stellen gestrichen werden müssen. So weit die von beiden Universitäten veranstalteten Ausgaben für den Unterricht oder überhaupt zum Gebrauch der Jugend bestimmt sind, lässt sich gegen eine solche Anordnung nichts einwenden; ob in diese Kategorie auch *The Two Noble Kinsmen* gehören, wollen wir nicht untersuchen, jedenfalls aber sollte ein Unterschied gemacht werden, zwischen Unterrichtsbüchern und zwischen den für Gelehrte bestimmten kritischen Ausgaben. Es ist uns ein Fall bekannt, wo eine Ausgabe der letztern Art in der Clarendon Press Series keine

Aufnahme fand, lediglich weil in dem Stücke einige Anstössigkeiten enthalten waren. Uebrigens werden *The Two Noble Kinsmen* auch in der von *Brinsley Nicholson* vorbereiteten Ausgabe der *'Doubtful Plays'* enthalten sein. Wie diese sich so rasch folgenden Ausgaben beweisen, besitzt dies Stück augenblicklich eine ganz besondere Anziehungskraft, indem es sich darum handelt, die Antheile der beiden angeblichen Verfasser, Shakespeare und Fletcher, von einander zu sondern, ein Problem, welches die New Shakspere Society durch ihr kritisches Universalmittel, nämlich das der Metrical Tests, aufs sicherste lösen zu können glaubt. Schon im ersten Theile der Transactions befanden sich Arbeiten über dieses Thema von *Sam. Hickson, Fleay* und *Furnivall.*

Mr. W. W. Skeat hat die Shakespeare-Gelehrten noch mit einer zweiten Publication bedacht, für welche er allseitigen Dankes gewiss sein kann, das ist: *Shakespeare's Plutarch; being a Selection from the Lives in North's 'Plutarch', which illustrate Shakespeare's Plays. Edited, with Introduction, Notes, Index of Names, and Glossarial Index by the Rev. W. W. Skeat, M. A.* (London, Macmillan, 1875. 6 *s.*). Man kann das vom *Athenaeum* 1876, I, 192 seq. ausgesprochene Lob nur unterschreiben und muss den angelegentlichen Wunsch hinzufügen, dass der verdienstvolle Herausgeber sein Werk durch einen 'Companion Volume' unter dem Titel *'Shakespeare's Holinshed'* krönen möchte.

Gewissermassen als Annexa der New Shakspere Society mögen zwei neue Erscheinungen betrachtet werden, nämlich die zweite Ausgabe von *Miss Bunnett's* Uebersetzung des Gervinus'schen Werkes über Shakespeare *(Shakspeare Commentaries)*, die durch eine Einleitung von *Mr. Furnivall* eingeführt worden ist, und die kleine Schrift von *A. H. Paget (Shakespeare's Plays: a Chapter of Stage History* &c.), welche *Mr. Halliwell-Phillips* den Mitgliedern der Gesellschaft zum Geschenk gemacht hat. Es ist eine anspruchslose Studie, die zwar keine tiefgehenden Untersuchungen anstellt und keine neuen Ergebnisse zu Tage fördert, wol aber in gefälliger Darstellung einen kurzen Ueberblick gewährt über den Gang, den die Aufführungen der Shakespeare'schen Dramen auf der englischen Bühne genommen haben. Das ist freilich ein Thema, welches sich nicht durch einen Essay erledigen lässt, sondern wol verdiente zum Gegenstande eines erschöpfenden Werkes gemacht zu werden.

Eine zweite Auflage ist ferner zu verzeichnen von *William*

Watkiss Lloyd's Critical Essays on the Plays of Shakespeare (Bell & Sons, 2/6), sowie von *Dr. Ingleby's* unter dem etwas sonderbaren Titel *'The Still Lion'* bekannten Essay, der zuerst im Jahrbuche der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. II erschien, später unter die Mitglieder der New Shakspere Society vertheilt wurde und jetzt in Buchform herausgekommen ist unter dem Titel: *Shakespeare-Hermeneutics; or, The Still Lion: being an Essay towards the Restoration of Shakespeare's Text. By C. M. Ingleby, M. A. LL. D.* (London, Trübner, 4/6.)

Dass der Hamlet nicht mit Stillschweigen übergangen worden ist, wird der Leser von vorn herein nicht anders annehmen. Die beiden Beiträge zur Erklärung dieses ewigen Räthsels, die wir zu verzeichnen haben, sind jedoch von keiner dem Gegenstande entsprechenden Bedeutung. *A Study of Hamlet by Frank A. Marshall* (Longmans, 7/6, pp. 205) ist aus einer oder zwei Vorlesungen entstanden, welche der Verfasser vor der *Catholic Young Men's Association* gehalten hat. Dieser Vorlesungs-Stoff nimmt jedoch nur die Hälfte des Buches ein (bis p. 113); die andere besteht aus Anhängen und nachträglichen Anmerkungen, ein Beweis, dass der Verfasser den Stoff nicht genügend beherrscht und nicht vollständig zu verarbeiten verstanden hat. Mit Vorliebe behandelt der Verfasser die neuesten Hamlet-Darsteller, *Tommaso Salvini, Ernesto Rossi* und *Henry Irving,* denen er daher ziemlich eingehende Besprechungen gewidmet hat. Noch weniger als Marshall's Studie befriedigt: *Hamlet; or, Shakespeare's Philosophy of History &c. By Mercade* (Williams and Norgate). Shakespeare, meint der pseudonyme Verfasser, hat in diesem Stück das grosse dynamische Princip der modernen europäischen Geschichte ergründet. Die Zeit ist die Bühne, auf der das Stück aufgeführt wird, das Menschengeschlecht bildet das darstellende Personal, Wahrheit und Irrthum sind die Handlung des Stückes. Claudius vertritt Irrthum, Ungerechtigkeit &c., Gertrud *'human belief and custom'*, und beider Heirath bedeutet die Verderbniss des Christenthums, während der alte Hamlet das unverfälschte Christenthum (bis zum zweiten Jahrhundert), die ideale Wahrheit und Gerechtigkeit vertritt. Polonius repräsentirt Bigotterie, Unduldsamkeit und Absolutismus; Ophelia die Kirche — der Verfasser scheint nicht hinlänglich erwogen zu haben, dass Ophelia verrückt wird — Hamlet den Fortschritt, Osric Gesellschaft und Kritik. Ohne uns

auf eine weitere Erörterung dieser und anderer Repräsentationen einzulassen wollen wir uns nur noch die Frage erlauben, was wol der Herr Verfasser selbst repräsentirt?

Was die folgenden Publikationen angeht, so müssen wir uns — aus verschiedenen Gründen — damit begnügen ihre Titel zu verzeichnen. Es sind: *The Mind of Shakespeare. By the Rev. A. A. Morgan, M. A.* (Routledge). — *The New Shaksperian Dictionary of Quotations. By G. Somers Bellamy* (ungünstig recensirt von *R. Simpson* in *The Academy,* Sept. 25, 1875 p. 322 seq.) — *A Lecture on Macbeth; being one of a Series on Dramatic Literature, delivered by the late James Sheridan Knowles. Never before published.* (Francis Harvey, 2/6). — *Shakespeare Library. A New Edition by W. C. Hazlitt* (wird von zwei Bänden auf sechs ausgedehnt). — *Shakesperian Calendar for 1876. A Changeable Date Block for the Wall, in large Type, with a Pertinent Quotation from Shakespeare for every Day in the Year. Printed in Colours* (Marcus Ward & Co. 1/6). — Endlich eine Schulausgabe: *Shakespeare's K. Henry VIII. With Introduction and Notes by William Lawson (Collins's School and College Classics).*

Unter den in der periodischen Presse erschienenen Beiträgen zur Shakespeare-Kunde verdienen einige namhaft gemacht zu werden. *Dr. Charles Mackay* hat im *Athenaeum* (October 1875) einige Artikel unter dem Titel *'Gaelic Words in Shakespeare'* veröffentlicht, in denen er sich bemüht eine ganze Reihe schwieriger Wörter und Redensarten in Shakespeare's Dramen aus dem Gaelischen herzuleiten. Leider gebricht es diesen Versuchen jedoch an gründlicher philologischer Kenntniss, und es hat daher nicht an sachkundigern Stimmen gefehlt, die sich dagegen erklärt haben; so namentlich *W. W. Skeat* im *Athen.* 1875, II, p. 542 seqq. — Ein anderer interessanter Aufsatz (*Othello and Sampiero*) im *Athen.* 1875, II, 371 von *C. Elliot Browne* versucht eine neue Quelle des Othello nachzuweisen; ein dritter ebenda 1875, II, p. 609 von *Stanislaus Kozmian* in Posen will in einer polnischen Geschichte des 14. Jahrhunderts eine Quelle des *Wintermärchens* entdeckt haben; ein vierter endlich in *The British Quarterly Review* No. CXXIII (July 1875) beschäftigt sich mit *'Shakespeare's Character and Early Career'.*

Alle diese Arbeiten werden weit überragt von *Adolphus William Ward's History of English Dramatic Literature to the Death*

Queen Anne (Macmillan, 1875, 2 vols), einem Werke von weitem Gesichtskreise, grossartiger Anlage und echt wissenschaftlicher Durchführung. Für das Shakespeare-Jahrbuch kommen freilich nur diejenigen Partien in Betracht, welche sich mit Shakespeare, seinen Vorgängern, Zeitgenossen und Nachfolgern beschäftigen; diese Partien bilden aber die Haupt-Substanz des Werkes, wie folgende Kapitel-Ueberschriften und Seitenzahlen darthun: *Shakspere's Predecessors* I, 151—270; *Shakspere* I, 271—513; *Ben Jonson* I, 514—604; *The Later Elisabethans* II, 1—154; *Beaumont and Fletcher* II, 155—248; *The End of the Old Drama* II, 249—443. Ein je reicherer Inhalt uns in diesen Kapiteln entgegen tritt, um so mehr müssen wir die Unmöglichkeit bedauern, demselben von dem Standpunkte des einfachen Berichterstatters aus Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; wir sind nicht im Stande auf den wenigen uns zu Gebote stehenden Seiten dem Verfasser bei dem Gange seiner Darstellung zu folgen oder seine Auffassung kritisch zu beleuchten. Ausser dem Mangel an Raum liegt noch ein anderer Grund vor, der sich einer wirklichen Kritik hindernd in den Weg stellt, der nämlich, dass die deutschen Shakespeare-Gelehrten hierbei Partei sind. Denn das, was uns bei Durchlesung des Buches, soweit es das Shakespeare'sche Drama betrifft, zunächst ins Auge springt, das ist die umfassende Kenntniss, die wohlwollende Anerkennung und die einsichtsvolle Verwerthung der einschlagenden deutschen Arbeiten, welche der Verfasser durchgängig an den Tag legt. Bei seinen Landsleuten dient ihm das freilich nicht überall zur Empfehlung; hat doch das Athenaeum (1875, II, 681 seq.) in seiner abfälligen Besprechung des Werkes die nicht misszuverstehenden Worte einfliessen lassen: *'With German criticism Mr. Ward is conversant and this, indeed, seems to be his principal qualification for the task he has undertaken.'* Wir Deutschen dagegen können uns nur freuen, dass Ward (gleichwie wie *Dowden* und *Furness*) das Studium Shakespeare's im Geiste wahrer Brüderlichkeit als ein Bindeglied zwischen den Nationen der germanischen Völkerfamilie auffasst, und wollen im Bewusstsein dieser erfreulichen Thatsache gern vereinzelte Ausschreitungen Andersdenkender übersehen, gleichviel auf welcher Seite sie Statt finden mögen. *'No Englishman,* sagt Ward I, 321 seq., *will dispute the right of German Shakspere-scholars to take an honest pride in the spirit as well as in the results of their single-minded labours, or*

deny them the pleasure of calling Shakspere their own. He cannot be denationalised by their love for him; but he can be made more and more what it is his destiny to become, the poet above all others of the Germanic race, and through it of civilisation at large. With such an end in view, needless boasts may be received with kindly good-humour, and extravagant claims dismissed in silence. There is no branch of the study of Shakspere in which the labours of the Germans will not be welcomed by ourselves, neither that of aesthetical criticism in which they have hitherto more especially shone, nor that of textual criticism in which the efforts of our own scholars are being seconded by theirs. Of the rivalry between the German and the English stage as artistic homes of Shakspere it would be unhappily a mockery to speak at the present day. But it is to be hoped that the literary world of either nation may still find much to learn from that of the other.' Das an derselben Stelle der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft und ihren einzelnen Mitgliedern gespendete Lob kann die Gesellschaft unmöglich selbst registriren, wie wünschenswerth es auch sein möchte, dass diese Seite der Medaille einmal unsern Herren Feuilletonisten zu Gesicht gebracht würde. Die Sache steht mit Einem Worte so, dass die Geschichte der dramatischen Poesie in England, deren Mittelpunkt Shakespeare bildet, nicht mehr ohne Berücksichtigung der deutschen Arbeiten geschrieben werden kann. In der That beruht Mr. Ward's Werk, theilweise selbst über die Darstellung Shakespeare's hinaus, zur Hälfte auf deutscher Forschung, was um so erklärlicher ist, als sich bei einem so umfänglich angelegten Werke der Verfasser selbst nicht auf Detailforschung einlassen kann. Ihm kommt es vielmehr darauf an, die Ergebnisse der letztern zusammenzufassen und auf dieser Grundlage den Entwickelungsgang der dramatischen Poesie zur Anschauung zu bringen. Es versteht sich, dass dabei die Arbeiten der englischen Shakespeare-Gesellschaft nicht minder gewissenhaft benutzt worden sind, und wenn sie für die Zwecke des Verfassers etwa geringere Ausbeute geliefert haben sollten, so liegt das nicht an ihm, sondern an der englischen Gesellschaft, welche bezüglich ihrer kritischen Richtung unleugbar in eine gewisse Einseitigkeit verfallen ist und sich nicht vor der Klippe gehütet hat, den an sich sehr beachtenswerthen metrischen Kriterien auf Kosten aller andern eine ausschliessliche Geltung zuzugestehn und dadurch zu Resultaten zu kommen, die trotz der Sicherheit,

mit welcher sie verkündet werden, bei unparteiischer und allseitiger Erwägung unmöglich als feststehend angesehen werden können. Der Verfasser spricht sich I, 358 seqq. eben so freimüthig als besonnen über die *External* und *Internal Tests* aus, und man wird nicht umhin können, ihm im Allgemeinen beizustimmen. Alles in Allem verdient sein Werk um so mehr eine sympathische Aufnahme, als wir keine andere zusammenfassende Geschichte des englischen Drama's besitzen, welche dem gegenwärtigen Stande der Forschung entspräche. Hoffen und wünschen wir also, dass das Buch recht bald eine zweite Auflage erleben und so dem Verfasser Gelegenheit gewähren möge, einzelne stylistische und andere Mängel zu beseitigen und dem Ganzen nochmals eine nachbessernde Hand zu widmen. —

Wir wenden uns zu America. Die erfreulichste Nachricht, die uns von dorther kommt, ist die, dass Band 3 der *New Variorum Edition* von *H. H. Furness,* der den *Hamlet* enthält, im Manuscript vollendet ist. Leider wird aber der Druck anderer Umstände halber schwerlich vor Winter beginnen können, und wir müssen uns über diese Verzögerung mit der Hoffnung trösten, dass der unermüdliche Herausgeber die Zwischenzeit nicht ungenutzt verstreichen lassen wird, so dass der vierte Band dem dritten in nicht langer Frist wird folgen können.

Ein zweiter schätzbarer Beitrag, den America zur Shakespeare-Literatur beisteuert, sind die bibliographischen Studien von *Justin Winsor* über die ursprünglichen Quartos und Folios. Diese Studien sind seit längerer Zeit in den Monatsberichten der unter Mr. Winsor's Leitung stehenden Bostoner Bibliothek veröffentlicht und in dankenswerth freigebiger Weise auch deutschen Shakespeare-Gelehrten mitgetheilt worden. Mr. Winsor wird das Ganze demnächst in Buchform herausgeben unter dem Titel: *A Bibliography of the Original Quartos and Folios of Shakespeare with Particular Reference to Copies in America. By Justin Winsor, Superintendent of the Boston Public Library. With Sixty Two Heliotype Facsimiles.* (Boston, Osgood & Co.; London, Trübner & Co.) Leider wird das Werk seines hohen Preises wegen (5 Guineen) nur der Minderzahl der Shakespeare-Gelehrten zugänglich sein; desto mehr sollten es die Bibliotheken für ihre Aufgabe halten, sich desselben zu versichern.

Einige Aufsätze und Skizzen, welche in verschiedenen Amerika-

nischen Zeitschriften erschienen sind, besitzen insofern Interesse, als sie Documente für die geographische Verbreitung Shakespeare's sind, wenn man nämlich von einer solchen wie etwa von einer geographischen Verbreitung der Thiere und Pflanzen sprechen kann. In *Lippincott's Magazine* Dec. 1875 p. 685—689 hat die in der Nähe von Philadelphia lebende *Frances Anne Kemble 'Notes on the Characters of Queen Katharine and Cardinal Wolsey in Shakespeare's Play of Henry VIII'* veröffentlicht. Mit feinem, ästhetisch gebildetem Sinne stellt die Verfasserin diese beiden Gestalten einander gegenüber, von denen die eine den Geburtsstolz, die andere den Stolz des Emporkömmlings und Machthabers vertritt; sie bleibt aber nicht blos bei diesen Charakteren stehen, sondern spricht sich überhaupt über das jetzt so vielfach behandelte Stück aus. Ein Backwoodsmann, *D. J. Snider,* hat eine Reihe von Kritiken über *Romeo und Julie, Lear, Timon, Othello* und *Macbeth* geliefert, die von einem gesunden, poetisch empfänglichen Sinne Zeugniss ablegen und ihm zur Ehre gereichen (siehe *The Academy* Oct. 30, 1875 p. 452). Damit noch nicht genug ist das Shakespeare-Studium bereits bis in den fernsten Westen vorgedrungen: das in S. Francisco erscheinende *Overland Monthly* hat in seiner Juni-Nummer 1875 Seite 506—514 einen beachtenswerthen Artikel *'Shakespeare's Prose'* von *Edward R. Sill* gebracht. Also schon in Californien, im Lande Bret Harte's, entwickeln sich die Anfänge der Shakespeareomanie! Wenn die californischen Feuilletonisten ihren deutschen Collegen gleichen, so werden sie sich kreuzigen und segnen; auf alle Fälle sollten sie als literarische Zionswächter zusehen *'ne quid detrimenti respublica capiat.'* —

Die bedeutendste Erscheinung auf dem Felde der deutschen Shakespeare-Literatur ist die Vollendung des Shakespeare-Lexicons von Al. Schmidt (Berlin, G. Reimer, 2 Bde). Wir begrüssen in diesem Werke ein Denkmal unermüdlichen Fleisses, das auf lange Jahre hinaus ein schätzenswerthes und fruchtbares Hülfsmittel beim Studium Shakespeare's zu bleiben verspricht. Wie der Verfasser in der Vorrede aus einander gesetzt hat, unterscheidet sich sein Werk einerseits von den Glossaren *(Nares, Dyce* u. a.) wie andererseits von den Concordanzen *(Mrs. Cowden Clarke, Mrs. H. H. Furness* u. a.). Während nämlich die Glossare nur das obsolet und unverständlich Gewordene zusammenstellen, hat das Lexicon den gesammten Sprach- und Wortschatz Shakespeare's in sich auf-

genommen. Von den Concordanzen unterscheidet es sich dadurch, dass es systematisch die verschiedenen Bedeutungen vorführt, in denen ein Wort vom Dichter gebraucht wird und so ein Bild von der begrifflichen Entwickelung der Wörter gewährt, soweit sie bei Shakespeare vorkommen. In letzterer Hinsicht hat sich der Verfasser streng an die echten Werke des Dichters, einschliesslich des Pericles, gehalten. Eine Ausdehnung etwa auf die dramatische Poesie der Elisabethanischen Periode überhaupt würde dem Werke ohne Frage manche befruchtende Elemente zugeführt haben, sie hätte aber an die Stelle der festen Grenze eine völlig unsichere gesetzt und obendrein die Arbeit zu einer für den Einzelnen fast unbezwinglichen gemacht. So wie es ist bildet das Werk ein in sich geschlossenes Ganzes, und auch die Ausschliessung der zweifelhaften Stücke kann vom Standpunkte des Verfassers aus nur gebilligt werden. Eine andere Frage wäre die, ob nicht eine eingehendere Aufmerksamkeit auf Etymologie und Orthographie erwünscht gewesen sein möchte; aber die Etymologie ist nicht sowohl Sache eines Special-, als eines allgemeinen Lexicons, das den gesammten Umfang der Sprache behandelt; und die Orthographie war zu Shakespeare's Zeit weit entfernt von systematischer Regelung, so dass der Verfasser offenbar den sachgemässesten Weg eingeschlagen hat, wenn er sich bei dem ohnehin gewaltigen Umfange des Stoffes hierin auf das knappste Maass beschränkt hat. Was endlich den in Aussicht genommenen Nutzen des Buches betrifft, so lässt sich dieser unmöglich mit treffendern Worten charakterisiren als mit denen des Verfassers selbst; er ist nach ihm 'sichreres und gründlicheres Verständniss des Dichters; methodischere kritische Behandlung seines Textes, Beschaffung möglichst zuverlässigen Materials für die seit Samuel Johnson zwar äusserlich sehr angewachsene, aber innerlich mehr und mehr verfallene englische Lexicographie; Richtigstellung zwar nur eines einzelnen, aber des hervorragendsten und wichtigsten Merksteins in der Geschichte der englischen Sprach-Entwickelung.' Indem wir keinen Zweifel hegen, dass sich dieser angestrebte Nutzen mehr und mehr verwirklichen wird, wünschen wir dem trefflichen Buche diesseits wie jenseits des Kanals die Verbreitung und Anerkennung, die es so reichlich verdient.

Den Dimensionen des Schmidt'schen Lexicons gegenüber schrumpfen die übrigen letztjährigen Beiträge zur deutschen Shake-

speare-Literatur zur Unbedeutendheit zusammen, und zwar nicht blos äusserlich. Wir hoffen nichts übersehen zu haben, wenn wir die folgenden aufzählen. 1. *William Skakespeare. Eine neue Studie über sein Leben und sein Dichten, besonders über seinen Einfluss auf alle späteren dramatischen und darstellenden Künstler von Karl Fulda, Kreisgerichtsrath in Marburg* (Marburg). Es ist ein Büchlein von und für Dilettanten, bei dem von selbständiger Forschung und Kritik keine Rede sein kann. Der Herr Verfasser weiss u. a. nicht allein, dass die Frauen nur 'verlarvt' ins Theater gehen konnten, sondern auch, dass sie es nur in 'männlicher Kleidung' thun durften (S. 39). 2. *Die Blüthezeit des englischen Drama's. Von G. H. Haring.* (Hamburg, Meissner.) Drei populär-wissenschaftliche Vorträge, als deren Quellen der Verfasser *Chambers' Cyclopaedia; Drake, Shakespeare and his Times; Rye, England as seen by Foreigners* und *Taine, History of English Literature translated by van Laun* angiebt. 3. *Shakespeare's Macbeth übersetzt und kritisch beleuchtet von Georg Messmer* (München, Literarisch-artistische Anstalt). Die Uebersetzung des Macbeth ist bekanntlich eine so ausserordentlich schwierige Aufgabe, dass trotz mannigfacher Versuche das Unternehmen noch nicht in endgültiger Weise gelungen ist und zu seinem Gelingen eine Uebersetzungs-Kraft ersten Ranges erfordert. Die kritische Beleuchtung des Verfassers besteht in einer Anzahl von Anmerkungen, zu denen die Ausgaben von *Delius* und *Furness* den Stoff geliefert haben. 4. *Studie über William Shakespeare's Trauerspiel: Hamlet, Prinz von Dänemark. Von Gustav Liebau. Ein Beitrag aus des Verfassers demnächst erscheinender Schrift: 'William Shakespeare's dramatischer Nachlass'* (Bleicherode). Es möchte zweckmässig sein, das Erscheinen dieser Schrift abzuwarten, ehe über den gegenwärtigen, 16 Seiten umfassenden 'Beitrag' etwas gesagt wird. 5. *König Eduard der Dritte. Geschichtliches Schauspiel von William Shakspere. Uebersetzt und mit einem Nachwort begleitet von Max Moltke* (Leipzig, Reclam jun.). Obwohl dies Drama bereits von Tieck in seinen 'Vier Schauspielen von William Shakespeare' (1836) und von Ortlepp übersetzt worden ist, so heissen wir nichtsdesto weniger die neue verbesserte Uebersetzung willkommen und sind ganz damit einverstanden, dass sie in einer so wohlfeilen Ausgabe auch den weitesten Kreisen zugänglich gemacht worden ist; sowohl das Stück wie die Uebersetzung verdienen Verbreitung. Womit wir uns aber nicht einverstanden zu erklären vermögen,

das ist die bedingungslose Bezeichnung des Drama's als eines Shakespeare'schen, die selbst durch Tieck's Vorgang nicht gerechtfertigt werden kann. Wie viel auch für Shakespeare's Urheberschaft gesagt werden mag — und auch Collier hat neuerdings in seiner privatim gedruckten Ausgabe des Stückes dieselbe als feststehend angenommen — so ist es doch in keinem Falle angemessen, selbst ein noch so überzeugendes Ergebniss kritischer Untersuchung als eine geschichtliche Thatsache zu behandeln und dadurch das grosse Publikum, das von den innern Vorgängen in der Shakespeare-Forschung selbstverständlich keine Kenntniss besitzt, irre zu führen. Der Uebersetzer verweist allerdings auf die in seinem Shakespeare-Museum erschienene Beweisführung; er wird aber gewiss selbst zugestehen, dass sich diese nicht an dasselbe grosse Publikum wendet wie seine Uebersetzung. Uebrigens können wir diese Gelegenheit nicht vorüberlassen ohne einen Wunsch gegen den Uebersetzer auszusprechen, der allerdings nichts mit Edward III. zu thun hat, den nämlich, dass er sobald als möglich seine bereits seit Jahren begonnene Hamlet-Ausgabe vollenden möchte. Als Torso kann sie unmöglich weder ihrem Zwecke entsprechen, noch Erfolg erzielen.

Zum Schluss haben wir nur noch ein paar vereinzelte Notizen hinzuzufügen über neue Shakespeare-Erscheinungen in andern Ländern ausser England, America und Deutschland. In Italien ist eine neue Uebersetzung von *G. Carcano (Opere di Shakspeare,* Milano, Hoepli, 1875) im Erscheinen begriffen; in Portugal hat *Vizconde Castilho* den Sommernachtstraum unter dem Titel: *O Sonho d'una Noite de S. João* übersetzt (nach *Athen.* 1875, II, 611), und in Ostindien (Madras?) ist eine tamulische Uebersetzung des Kaufmanns von Venedig von *V. Vanoogapola Charyar,* Kaufmann in Madras und B. A. der dortigen Universität, herausgekommen. Der nämliche Uebersetzer kündigt auch eine Sanskrit-Uebersetzung dieses Stückes an. Das sind Thatsachen, die keines Commentars bedürfen.

Miscellen.

I. Seneca und Shakespeare.

Stellen aus dem Tragiker Seneca sind schon früher gelegentlich von den Commentatoren Shakespeare's zum Vergleich herangezogen worden; doch ist bisher noch nicht eine Reihe solcher Parallelstellen aus den beiden Dichtern in der Absicht zusammengebracht worden, um aus ihnen den Schluss zu begründen, dass Shakespeare ein Leser Seneca's war, und dass solche Anklänge, weil nicht vereinzelt, auch nicht rein zufällig sind. Neuerdings hat H. A. J. Munro, der auch bei uns in Deutschland wohlbekannte Herausgeber des Lucrez, in dem englischen Journal of Philology Bd. 6 Seite 70 ff. Einiges dieser Art zusammen gestellt, und da wenig Wahrscheinlichkeit dafür ist, dass den meisten Lesern des Shakespeare-Jahrbuchs die englische Zeitschrift, welche sich überhaupt keiner grossen Verbreitung in Deutschland zu erfreuen scheint, zu Gesicht kommen wird, erlauben wir uns hier, das von Munro Gegebene auszugsweise mitzutheilen.

Macbeth V, 3, 40: *Canst thou not minister to a mind diseased* wird verglichen mit Herc. Fur. 1261 (1628) *nemo polluto queat Animo mederi.* Dabei stellt sich zwischen den bei Seneca vorhergehenden Versen und der Stelle im Macbeth l. c. V. 22 ff. eine auffallende Aehnlichkeit heraus. Bei Seneca heisst es 1265 ff.:

cur animam in ista luce detineam amplius
moresque, nihil est. cuncta iam amisi bona:
mentem, arma, famam, coniugem, gnatos, manus,
etiam furorem.

Bei Shakespeare:

I have lived long enough —
And that which should accompany old age,
As honour, love, obedience, troops of friends,
I must not look to have.

In Hamlet's berühmtem Monolog III, 1 lässt sich die Stelle V. 78 ff. mit verschiedenen Stellen aus Seneca vergleichen; Herc. Fur. 858 (862):

qualis est nobis animus, remota
luce, cum maestus sibi quisque sentit
obrutum tota caput esse terra . . .
(864) *sera nos illo referat senectus.*
nemo ad id sero venit, unde numquam,
cum semel venit, potuit reverti.
quid iuvat dirum properare fatum?

Herc. Oet. 48:

inde ad hunc orbem redi,
nemo unde retro.

Ibid. 1525 (1529):

dic ad aeternos properare Manes
Herculem et regnum canis inquieti,
unde non umquam remeavit ullus.

Der Gedanke, dass von der Unterwelt Niemand zurückkehre, ist natürlich den Alten geläufig genug — man vergleiche vor Allem Catull's bekannten Ausspruch in dem reizenden Klagelied über den Tod von Lesbia's Sperling, — aber darauf wird es jetzt nicht ankommen, sondern darauf, dass sich dieser Gedanke auch bei Seneca findet, und zwar ähnlich ausgedrückt, wie bei Shakespeare.

Cassius' Worte im Julius Cæsar III, 1, 111 ff.:

How many ages hence
Shall this our lofty scene be acted over
In states unborn and accents yet unknown

erinnern in ihrer ganzen Haltung an die Verse 292—294 in den Troades, wo Pyrrhus fragt:

nullumne Achillis praemium Manes ferent?

und Agamemnon antwortet:

ferent, et illum laudibus cuncti canent,
magnumque terrae nomen ignotum audient.

Etwas weiter ab liegt der Vergleich der Worte Hotspur's:

Methinks, it were an easy leap
To pluck bright honour from the pale-faced moon,
Or dive into the bosom of the deep &c.

mit den Worten des Atreus in dem Thyestes 289:

regna nunc sperat mea.
hac spe minanti fulmen occurret Jovi,
hac spe subibit gurgitis tumidi minas
dubiumque Libycae Syrtis intrabit fretum.

Zu diesen von Munco angeführten Stellen liesse sich noch manche hinzufügen, doch sind ja auch schon die hier gegebenen Stellen von ganz besonderer Bedeutung und andere sind, wie gesagt, schon gelegentlich von den englischen Herausgebern angezogen worden. Im Allgemeinen lässt sich hinzusetzen, dass der Einfluss der Tragödien Seneca's auch bei den englischen Dramatikern kein geringer gewesen ist, wenn gleich in England Seneca nicht von der Bedeutung war wie in Frankreich und Italien. Munco redet von diesen Dingen nur ganz beiläufig — Seneca wurde einst viel gelesen, heut zu Tage wenig. Er gehört indessen mit zu den Schriftstellern, die am frühesten in's Englische übersetzt wurden. Jasper Heywood übersetzte die Troades schon 1559, den Thyestes 1560, Herculus Furens 1561; Alexander Neoyle übersetzte den Oedipus 1563; John Studley Medea und Agamemnon 1566. Diese Uebersetzungen erschienen dann auch gesammelt; man vergleiche Collier's History of Dramatic Poetry III, 13—22. Aus diesen Uebersetzungen, wenn nicht aus dem Original, konnte Shakespeare die bombastischen Tragödien des Römers leicht kennen lernen, und es scheint nicht zweifelhaft zu sein, dass er sie gekannt hat. Der Gegenstand würde eine weitere Ausführung lohnen, doch müssten bei einer solchen die alten englischen Uebersetzungen mit zum Vergleich herbeigezogen werden: so liesse sich auch vielleicht entscheiden, ob Shakespeare Original oder Uebersetzung, oder vielleicht beides zugleich benutzt hat.

W. Wagner.

II. Zu Jahrbuch X 157 und 175.

Der Güte des scharfsinnigen Forschers Michael Bernays verdanke ich die folgende Aufklärung, welche den Lesern des Jahrbuchs, namentlich wenn sich dieselben für die voriges Jahr von mir hervorgezogene Alcilia interessirt haben sollten, nicht vorenthalten werden darf. Dieselben werden gewiss mit mir Herrn

Bernays danken für seine schöne Entdeckung, welche zugleich auf den Charakter der Gelehrsamkeit, sowie auf die ganze Richtung des Dichters der Alcilia ein Streiflicht wirft.

Bernays schreibt mir, wie folgt:

„*Uncouth unkist* habe auch ich bisher in Chaucer nicht entdecken können; die Stelle aber, auf die der Poet der Alcilia anspielt, glaube ich nachweisen zu können. Sie findet sich in der Rede, durch welche Pandarus (im ersten Buche von Troylus and Cryseyde) den Liebenden bestimmen will, die heimlich und schmerzlich Geliebte zu nennen:

806. *Thou mayst allone here wepe, and crye, and knele;*
But love a woman that she wote it nougt,
And she wol qwyte that thow shalt not feele:
Unknowe unkyst, and lost that is unsought.

Der Poet hat sein Citat gar nicht unmittelbar aus Chaucer entnommen. *Uncouthe, unkiste, sayde the old famous Poete Chaucer* — so beginnt der Brief an Gabriel Hawey, den E. K. dem Shepheades Calender (1579) vorsetzte. Wie vertraut der Dichter mit Spenser's Werken war, haben Sie selbst nachgewiesen.“

Die Richtigkeit des von Bernay's gegebenen Nachweises springt in die Augen; es ist eine Sache, die man sich ärgert, nicht selbst gefunden zu haben, während man doch dem Finder entschieden sehr dankbar sein muss.

W. Wagner.

Katalog

der

Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

I. Ausgaben sämmtlicher und einzelner Werke Shakespeare's.

Shakespeare. The First Folio Edition of 1623. Reproduced under the immediate Supervision of H. Staunton by Photolithography. London 1864. (Geschenk I. K. H. der Frau Grossherzogin von Sachsen.)

The Works of Mr. *W. Shakespear.* By N. Rowe. Vol. I—VII. London 1709—10.

Twenty of the Plays of *Shakespeare,* being the whole Number printed in Quarto . . . publish'd from the Originals by G. Steevens. Vol. I—IV. London 1766.

Mr. *W. Shakespeare,* his Comedies, Histories, and Tragedies. [Ed. by E. Capell.] Vol. I—X. London 1767—68.

The Works of *Shakespear.* [Ed. by Th. Hanmer.] The second Edition. Vol. I—VI. Oxford 1770—71.

The Works of *Shakespeare.* By Mr. Theobald. Vol. I—XII. London 1772.

The Dramatic Works of *Shakespeare;* with Notes by J. Rann. Vol. I—VI. Oxford 1786.

The Plays and Poems of *W. Shakspeare,* with the Corrections and Illustrations of various Commentators [by J. Boswell]. Vol. I—XXI. London 1851.

The Plays of *W. Shakspeare.* Vol. I—XX. London, Jones 1826. (Geschenk des Herrn Dr. C. van Dalen in Berlin.)

The Complete Works of *W. Shakspeare.* Leipzig 1837. (Geschenk des Herrn C. van Dalen in Berlin.)

The Pictorial Edition of the Works of *Shakspere.* Edited by Ch. Knight. Vol. I—VIII. London o. J.

The Works of *W. Shakespeare.* By J. P. Collier. Vol. I—VIII. London 1842—44.

The Dramatic Works of *W. Shakespeare.* By S. W. Singer. Vol. I—X. London 1856.

The Works of *W. Shakespeare.* By A. Dyce. Vol. I—VI. London 1857.

The Works of *W. Shakespeare.* By A. Dyce. Second Edition. Vol. I—IX. London 1864—67.

Shakspere's Werke. Herausgegeben und erklärt von N. Delius. Neue Ausgabe. Bd. 1—7. Elberfeld 1864. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

The Works of *Shakespeare.* Edited by H. Staunton. Vol. I—III. London 1864.

The Works of *W. Shakespeare.* By R. Gr. White. Vol. I—XII. Boston 1865.

The Dramatic Works of *W. Shakspeare.* By W. Hazlitt. Vol. I—IV. London 1865.

The Supplementary Works of *W. Shakspeare,* comprising his Poems and Doubtful Plays. By W. Hazlitt. London 1865.

The Works of *W. Shakespeare.* From the Text of A. Dyce's second Edition. Vol. I—VII. Leipzig, Tauchnitz 1868. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Doubtful Plays of *W. Shakespeare.* Leipzig, Tauchnitz 1869. (Geschenk des Herrn Herausgebers M. Moltke in Leipzig.)

Cassell's Illustrated *Shakespeare.* The Plays of *Shakespeare.* Edited by Ch. and M. C. Clarke. Vol. I—III. London o. J.

Shakspere's sämmtliche Werke. Englischer Text, berichtigt und erklärt von B. Tschischwitz. Bd. 1. (Hamlet.) Halle 1869. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

A New Variorum Edition of *Shakespeare.* Edited by H. H. Furness. Vol. I. Romeo and Juliet. Philadelphia 1871. Vol. II. Macbeth. Philadelphia 1873.

The Dramatic Works of *Shakespeare:* adapted for Family Reading. By Th. Bowdler. New Edition. London o. J.

Shakespeare's Select Plays. Ed. by J. Hunter. (Richard II. Richard III. Henry VIII. Julius Cæsar. Coriolanus. As You Like It. The Merchant of Venice. The Tempest. Hamlet. Twelfth Night. King Lear. Macbeth. Othello. Antony and Cleopatra. Midsummer Night's Dream. King Henry IV, P. I. II. King John. Cymbeline. The Merry Wives of Windsor. Troilus and Cressida. All's Well that Ends Well.) London 1869—73.

Shakespeare's Select Plays. Ed. by W. G. Clark and W. A. Wright. (The Merchant of Venice. Richard II. Macbeth. Hamlet. The Tempest.) Oxford 1869—72.

Select Plays of *Shakspere*. Rugby Edition. As you Like it. Ed. by Ch. E. Moberly. — Coriolanus. Ed. by R. Whitelaw. — Macbeth. Ed. by Ch. E. Moberly. — Hamlet. Ed. by Ch. E. Moberly. London, Oxford, and Cambridge 1872—73.

All's well, that Ends well. London 1756.

Coriolanus. Edited by F. A. Leo. London and Berlin 1864. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Cymbeline. London 1734.

Cymbeline. [Lacy's Acting Edition.] London 1864. (Geschenk des Herrn Karl Eitner in Weimar.)

Hamlet. London 1758.

Hamlet, and As You Like It. A Specimen of a new Edition of Shakespeare. London 1819.

Hamlet. Met ophelderingen voorzien door S. Susan. Deventer 1849.

Hamlet. Herausgegeben von K. Elze. Leipzig 1857.

Hamlet, 1603; Hamlet, 1604; being exact Reprints of the First and Second Editions . . . by S. Timmins. London 1859.

Hamlet. Uitgegeven en verklaard door A. C. Loffelt. Utrecht 1867.

Hamlet. Englisch und deutsch. Neu übersetzt und erläutert von M. Moltke. Seite IX—LXXXVIII und 1—64. Leipzig 1869—71. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Hamlet. Ed. by F. H. Stratmann. London and Krefeld 1869.

King Henry V. London 1759.

King Henry VIII, arranged by Ch. Kean. 6. Ed. London 1855.

King John. London 1754.

Julius Cæsar. London 1751.

Julius Cæsar. Für den Schulgebrauch erklärt von L. Riechelmann. Leipzig 1867. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

King Lear. Revived, with Alterations, by N. Tate. London 1759.

Macbeth. London 1755.

Macbeth. With explanatory Notes selected from Dr. Johnson's and Mr. Steevens's Commentaries. Göttingen 1778. (Geschenk des Herrn Grafen Yorck von Wartenburg in Weimar.)

Macbeth, [edited by] M. P. Lindo. Arnhem 1853.

Measure for Measure. London 1734.

The Merchant of Venice. London 1755.

The Merchant of Venice. Edited, with Notes, by W. J. Rolfe. New-York 1872.

The Merchant of Venice. Für den Schulgebrauch crelairt von L. Riechelmann. Leipzig 1876. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Much Ado about Nothing. Photo-lithographed from the matchless Original of 1600 in the Library of the Earl of Ellesmere. London 1864.

Othello. London 1756.

Richard II. By H. G. Robinson. Edinburgh 1867.

Richard III. Alter'd from Shakespear by C. Cibber. London 1757.

Richard III. Revised by J. P. Kemble. London 1818.

Romeo and Julietta. With Alterations, and an additional Scene; by D. Garrick. London 1768.

The Tempest. Edited, with Notes, by W. J. Rolfe. New-York 1871.

The Winter's Tale; with Alterations by J. P. Kemble. Now first published, as it is acted by Their Majesties Servants of the Theatre Royal, Drury Lane. London 1802.

The Poems of *Shakspeare*. Edited by R. Bell. London o. J.

Venus and Adonis, from the hitherto unknown Edition of 1599; The Passionate Pilgrime, from the first Edition of 1599; Epigrammes, written by Sir J. Davies, and certaine of Ovid's Elegies, translated by Chr. Marlowe. Edited by Ch. Edmonds. London 1870.

Shakespeare's Sonnets, and a Lover's Complaint. Reprinted in the Orthography, and Punctuation of the original edition of 1609. London 1870.

Shakespeare's Sonnets; reproduced in Facsimile. From the Original in the Library of Bridgewater House. London 1862.

The Sonnets of *W. Shakspere,* rearranged and divided into four Parts. With an Introduction etc. London 1859.

II. A. Uebersetzungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Shakespeare's.

1) In deutscher Sprache.

Shakespear. Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersezt von Herrn Wieland. Bd. 1—8. Zürich 1762—66.

Shakspeare's Schauspiele von J. H. Voss und dessen Söhnen H. Voss und A. Voss. Bd. 1—3. Leipzig 1818—19. 4—9. Stuttgart 1822—29. (Geschenk der Buchhandlung F. A. Brockhaus in Leipzig.)

Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von Ph. Kaufmann. Th. 1—4. Berlin und Stettin 1830—36.

Shakespeare in deutscher Uebersetzung. Bd. 1—9. Hildburghausen 1867. (Geschenk des Herrn Dr. Panse in Weimar.)

Shakespeare's dramatische Werke. Deutsche Volksausgabe. Herausgegeben von M. Moltke. Bd. 1—12. Leipzig (1868). (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakespeare's dramatische Werke nach der Uebersetzung von A. W. Schlegel und L. Tieck sorgfältig revidirt und theilweise neu bearbeitet etc., unter Redaction von H. Ulrici herausgegeben durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 1—12. Berlin 1867—71. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Shakespeare's dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von W. Oechelhäuser. Bd. 1—16. Berlin 1870—75. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Familien-Shakspeare. Eine zusammenhängende Auswahl aus Shakspeare's Werken in deutscher metrischer Uebertragung. Mit Einleitungen, etc. von O. L. B. Wolff. Leipzig 1849.

Shakespeare's Historien. Deutsche Bühnenausgabe von F. Dingelstedt. Bd. 1—3. Berlin 1867.

Shakespeare's Antonius und Cleopatra. Auf Grundlage der Tieck'schen Uebersetzung neu bearbeitet und für die Bühne eingerichtet von F. A. Leo. Halle 1870. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Cymbeline. Schauspiel in fünf Aufzügen von Shakspere. Nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von G. Frhr. Vincke. Freiburg i. Br. 1873. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Shakspere's König Eduard der Dritte. Uebersetzt und mit einem Nachwort begleitet von M. Moltke. Leipzig o. J. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Ende gut, Alles gut. Schauspiel in fünf Aufzügen nach Shakspere. Nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von G. Frhr. Vincke. Freiburg i. Br. 1871. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in 6 Aufzügen. [Nach Shakespeare von F. L. Schröder.] Zum Behuf des Hamburgischen Theaters. Hamburg 1777.

Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear. (Hamburgisches Theater. Bd. 3. Hamburg 1788.)

Hamlet. Trauerspiel in sechs Aufzügen von W. Shakespear. Nach Göthe's Andeutungen im Wilhelm Meister und A. W. Schlegel's Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von A. Klingemann. Leipzig und Altenburg 1815.

Shakspeare's Hamlet, für das deutsche Theater bearbeitet von K. J. Schütz. Neue unveränderte Ausgabe. Leipzig 1819.

Hamlet, eine Tragödie von W. Shakespeare. Uebersetzt von J. B. Mannhart. Sulzbach 1813.

Shakspeare's Hamlet, in Deutscher Uebertragung [von F. Jencken]. Hamburg 1834.

Hamlet von W. Shakspeare, übersetzt von R. J. L. Samson von Himmelstiern. Dorpat 1837.

Die erste Ausgabe der Tragödie Hamlet von W. Shakespeare. London 1603. Uebersetzt von A. Ruhe. Inowraclaw 1844.

Hamlet, Prinz von Dänemark. Tragödie des Shakspeare. Deutsch von E. Lobedanz. Leipzig 1857. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Hamlet, Prinz von Dänemark. Drama von W. Shakspeare, übersetzt von W. Hagen. Nr. 116 des Bühnen-Repertoirs des Auslandes, herausgegeben von Both (L. Schneider). (Berlin o. J.)

Hamlet. Grosse Oper. Nach Shakespeare von M. Carré und J. Barbier. Deutsch von W. Langhans. Musik von A. Thomas. Berlin 1869.

Der travestirte Hamlet. Eine Burleske in deutschen Knittelversen mit Arien und Chören von K. L. Gieseke. Wien 1798.

Prinz Hamlet von Dännemark. Marionettenspiel [von J. F. Schink.] Berlin 1799. 2. verb. Aufl. das. 1800.

Hamlet. Eine Karrikatur in drey Aufzügen, mit Gesang in Knittelreimen. Von J. Perinet. Wien 1807.

Schakespear in der Klemme oder Wir wollen doch auch den Hamlet spielen. Ein Vorbereitungsspiel zur Vorstellung des Hamlets durch Kinder von Schink, aufgeführt im k. k. Kärntnerthor Theater. Wien 1780.

Der neue Hamlet. In drey Acten. Nebst einem Zwischenspiele Pyramus und Thisbe genannt, in zwey Acten. Von Herrn von Mauvillon. Grätz 1800.

Prinz Hammelfett und Prinzessin Pumphelia. Eine Trauerposse für Polichinell- und Kasperletheater von Dr. Sperzius. Neu-Ruppin o. J. (Geschenk eines Ungenannten.)

Shakspeare's König Heinrich VIII., übersetzt von Wolf Grafen von Baudissin. Hamburg 1818.

König Heinrich VIII. Schauspiel von Shakespeare. In das Deutsche übertragen von S. H. Spiker. Berlin 1837.

Julius Cäsar oder Die Verschwörung des Brutus. Ein Trauerspiel in sechs Handlungen von Shakespear. Für die Mannheimer Bühne bearbeitet [von W. H. von Dalberg.] Mannheim 1785.

Der Kaufmann von Venedig. Schauspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Für die Darstellung eingerichtet von C. A. West. Wien 1841.

König Lear. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear [von Fr. L. Schröder.] Hamburg 1778.

König Lear. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear. Auf dem Augsburger Theater zum ersten Mal aufgeführt unter der Direction Herrn Schikaneder's. O. O. 1779.

König Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakspeare. Neu übersetzt, und für die deutsche Bühne frei bearbeitet, von J. B. von Zahlhas. Bremen 1824.

Shakespeare's König Lear. Für die Bühne übersetzt von Beauregard Pandin [K. F. von Jariges]. Zwickau 1824.

König Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Für die Darstellung eingerichtet von C. A. West. Wien 1841.

Maass für Maass. Schauspiel in 5 Aufzügen von Shakspere. Nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von G. Frhr. Vincke. Freiburg i. Br. 1871. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

[Stephani der Jüngere.] Macbeth. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. O. O. u. J. [Wien 1774.] (Geschenk des Herrn Grafen Yorck von Wartenburg in Weimar.)

Macbeth, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespear. Fürs hiesige Theater adaptirt und herausgegeben von F. J. Fischer. Prag 1777.

Macbeth, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Schakespear von H. L. Wagner. Frankfurt a. M. 1779.

Shakespeare's Macbeth. Uebersetzt von S. H. Spiker. Berlin 1826.

Shakspeare's Macbeth, übersetzt von K. Lachmann. Berlin 1829.

Shakspere als Vermittler zweier Nationen. Von K. Simrock. Probeband. Macbeth. Stuttgart und Tübingen 1842.

Shakspere's Macbeth, übersetzt von A. Jacob. Berlin 1848.

Shakspear's Othello. Aus dem Englischen von L. Schubart Leipzig 1802.

Othello. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Für die Darstellung eingerichtet von C. A. West. Wien 1841.

Richard der zweyte, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespear, fürs hiesige Theater adaptirt. Prag 1777.

Shakespear's Richard II. Ein Trauerspiel für die deutsche Schaubühne von O. von Gemmingen. Mannheim 1782.

Shakspeare's Richard II., Heinrich IV. und Heinrich V. Uebersetzt von R. J. L. Samson von Himmelstiern. Bd. 1. 2. Riga 1848.

Richard III., ein Trauerspiel in 5 Aufzügen nach Weisse [und Schäckespear]. Für die Schuchische Bühne bearbeitet von dem Schauspieler C. Steinberg. Königsberg i. Pr. 1786.

Romeo und Julie. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shakespear frey fürs deutsche Theater bearbeitet. Leipzig 1796.

Romeo und Julie. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Zur Darstellung eingerichtet von C. A. West. Wien 1841.

Romeo und Julia. Tragödie des Shakspeare. Deutsch von E. Lobedanz. Leipzig 1855. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Der Sturm oder die bezauberte Insel. Ein Schauspiel in zwei Aufzügen nach Shakespear von Schink. Wien 1870.

Shakespeare's Sturm. Deutsch von Fr. Dingelstedt. Hildburghausen 1866. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakspeare's Troilus und Cressida. Uebersetzt von Beauregard Pandin [K. F. von Jariges]. Berlin 1824.

Die beyden Veroneser. Ein Schauspiel in 4 Aufzügen. Nach Shakespear's Schauspiele, gleiches Namens, bearbeitet von Kleediz. Schneeberg 1802.

Viola. Lustspiel in fünf Aufzügen. Nach *Shakespeare's:* Was Ihr wollt für die Bühne bearbeitet von Deinhardstein. Wien 1841.

Die lustigen Weiber zu Windsor. Ein Lustspiel von Shakespear. Göttingen 1786.

Die lustigen Weiber von Windsor von *Shakspeare.* Neu und getreu übersetzt. Königsberg 1826.

Gideon von Tromberg. Eine Posse in drey Aufzügen nach [den lustigen Weibern von Windsor von] Shakespear. Von W. H. Brömel. O. O. 1794.

Der Widerspenstigen Zähmung. Komische Oper nach Shakespeare's gleichnamigen Lustspiel frei bearbeitet von J. V. Widmann. Musik von H. Goetz. Leipzig o. J. (Geschenk der Grossh. General-Intendanz in Weimar.)

Kunst über alle Künste Ein bös Weib gut zu machen. Eine deutsche Bearbeitung von Shakespeare's The Taming of the Shrew aus dem Jahre 1672. Neu herausgegeben von R. Köhler. Berlin 1864. (Geschenk des Herausgebers.)

Vier Schauspiele von Shakspeare [Eduard III. Th. Cromwell. Sir John Oldcastle. Der Londoner verlorne Sohn.] Uebersetzt von L. Tieck. Stuttgart und Tübingen 1836.

2) In holländischer Sprache.

Hamlet, naar het Engelsch van W. Shakspere, door A. S. Kok. Haarlem 1860.

Macbeth, Treurspel van W. Shakespeare, uit het Engelsch,

in de voetmaat van het oorspronkelijke, vertaald en opgehelderd door Jurriaan Moulin. Kampen 1835.

Shakspear. Macbeth, Drama in't Nederlandsche vertaald door N. Destanberg. Gent 1869. (Geschenk des Herrn Oberbibliothekars F. Vanderhaeghen in Gent.)

3) In friesischer Sprache.

De Keapman fen Venetien in Julius Cesar, twa Toneelstikken fen Willem Shakspeare: uut it Ingelsk foarfrieske trog R. Posthumus. Grinz 1829.

4) In dänischer Sprache.

Hamlet, Prinz af Dannemark. Tragoedie af Shakespear. Oversat af Engelsk. Kiöbenhavn 1777.

En Skiærsommernats Dröm. Lystspil af Shakespeare. Oversat af A. Oehlenschläger. Kiöbenhavn 1816.

Stormen. Et Syngespil i tre Afdelinger af W. Shakespeare. Omarbeited til Kunzens efterladte Partitur af L. Chr. Sander. Kiöbenhavn 1818.

5) In schwedischer Sprache.

Köpmannen i Venedig. Skådespel i fem Akter af W. Shakespear. Försvenskadt och för scenen behandladt af N. Arfwidsson. Stockholm 1854.

6) In lateinischer Sprache.

Gulielmi Shaksperii Julius Cæsar. Latine reddidit H. Denison. Editio II. Oxonii et Londini 1869.

7) In französischer Sprache.

Oeuvres dramatiques de *Shakspeare.* Traduction nouvelle par B. Laroche, précédée d'une introduction sur le génie de Shakspeare par A. Dumas. T. I. II. Paris 1839—1840.

Hamlet, Prince de Danemark. Drame en vers en cinq acts et huit parties par MM. A. Dumas et P. Meurice. Représenté pour la première fois, à Paris, le 15. Déc. 1847. (Théâtre contemporain illustré. 18. et 19. Livraison. Paris o. J.)

Hamlet, traduit de Shakspeare par P. de Garal. Paris 1868.

Shakspeare. Jules César, Tragédie, traduite en vers français,

précédée d'une étude et suivie de notes par C. Carlhant. 2ième édition. Paris 1865.

Othello ou le More de Venise, Tragédie. Par le citoyen Ducis. Paris, an II.

Roméo et Juliette, Tragédie, par Mr. Ducis. Paris 1772. (Geschenk des Herrn Freiherrn Wendelin von Maltzahn in Weimar.)

Roméo et Juliette. Tragédie en cinq actes de Shakspeare, traduite en vers français par M. E. Deschamps. Paris 1863. (Geschenk des Herrn Grafen Wolf von Baudissin in Dresden.)

La Tempête: Tragédie de W. Shakespeare. Traduite en vers français par le Chevalier de Chatelain. Londres 1867.

8) In italienischer Sprache.

Opere di *Shakspeare*. Nuova versione italiana di diversi traduttori edita e corredata di note e dell' analisi del dramma Il Re Lear da G. Jan. Programma e Saggi. Parma 1838.

Alcune Tragedie e Drammi di *Guglielmo Shakespeare*. Nuova traduzione dall' originale inglese. Vol. I. (Otello. La Tempesta.) II. (Il Re Lear. Macbeth.) III. (Sogno di una notte di mezza state. Romeo e Giulietta.) Milano 1834.

Il Mercante di Venezia di *G. Shakspeare*. Versione di P. Santi. Milano 1839.

Romeo e Giulietta. Tragedia di G. Shakspeare, recata in versi italiani da M. Leoni di Parma. Firenze 1814.

Romeo e Giulietta di *G. Shakspeare*. Versione di O. Garbarini. Milano 1840.

9) In spanischer Sprache.

Hamlet. Tragedia de Guillermo Shakespeare. Traducida é ilustrada con la vida del autor y notas criticas. Por Inarco Celenio P. A. [L. F. Moratin.] Madrid 1798.

El Príncipe Hámlet, drama trágico-fantástico, en tres actos y en verso, inspirado por el Hámlet de *Shakespeare* y escrito expresamente para el primer actor Don Antonio Vico, por C. Coello. Madrid 1872.

10) In rumänischer Sprache.

Macbeth. Tragœdie in cinci acturi de Shakspeare, tradusê d'in englisêsce de P. P. Garp. Jassi 1864.



11) In neugriechischer Sprache.

Ἀμλέτος, βασιλόπαις τῆς Δανίας, τραγῳδία τοῦ Ἄγγλου Σαιξπήρου, ἐνστίχως μεταφρασθεῖσα, ὑπὸ Ι. Η. Περβανόγλου. Athen 1858.

12) In polnischer Sprache.

Dzieła *Williama Shakspeare.* Przekładał Ignacy Kefalinski. [Sh's Werke. Uebersetzt von I. K.] Tom I. Hamlet. Romeo i Julia. Sen w wigilią Ś. Jana. [A Midsummer-Night's Dream.] Tom II. Macbet. Król Lear. Burza. [The Tempest.] Wilno 1840—41.

Dramata *Willjama Shakspear'a.* Przekład z pierwotworu. [W. Sh's Dramen. Uebersetzung aus dem Original.] Tom I. Hamlet. Romeo i Julja. Tom II. Macbeth. Wieczór trzech Króli. [The Twelfth Night.] Król Lear. Krotochwila z pomyłek. [The Comedy of Errors.] T. III. Król Ryszard III. Ukrócenie spornéj. [The Taming of the Shrew.] Kupiec Wenecki. [The Merchant of Venice.] Wiele hałasu o nic. [Much Ado about Nothing.] Warszawa 1857—58. (Die Uebersetzung ist von Josef Paszkowski.)

Szekspir. Puste kobiety z Windsor'u. [The Merry Wives of Windsor] przełożył John of Dycalp. [Uebersetzt von John of D.] Wilno 1842.

Szekspir. Północna godzina. [The Twelfth Night.] Przekład Johna of Dycalp. [Uebersetzung von John of D.] Wilno 1845.

Dzieła *Williama Shakspeare.* Przekład Johna of Dycalp. [Sh.'s Werke. Uebersetzung von John of Dycalp.] Tom III. [Król Henryk IV.] Wilno 1847. (Der Uebersetzer heisst eigentlich Jan Placyd. Placyd rückwärts gelesen = Dycalp.)

Król Jan. Dramat w pięciu aktach W. Szekspira. Przekład Józefa Korzeniowskiego. Sofoklesa Edyp Król. Przekład z Greckiego Alfonsa Walickiego. [König Johann. Schauspiel in fünf Acten von W. Sh. Uebersetzung von J. Korzeniowski. König Oedipus des Sophokles. Uebersetzung aus dem Griechischen von A. Walicki.] Wilno 1845.

Juljusz Cezar. Tragedja w pięciu aktach W. Szekspira. Przekład Adama Pajgerta. [Julius Cäsar. Tragödie in fünf Akten von W. Sh. Uebersetzung von A. Pajgert.] Lwów [Lemberg]. 1859.

Makbet. Tragedya Wilhelma Shakspeara, przełożona z

Angielskiego wierszem polskim przez Andrzeja Edwarda Koźmiana. [M. Tr. von W. Sh., übertragen aus dem Englischen in polnischen Versen von A. E. Koźmian.] Poznań [Posen] 1857.

Dzieła dramatyc *Szekspira.* [Sh's dramatische Werke.] Tom I. Sen nocy letniej. [A Midsummer-Night's Dream.] Król Lyr. [King Lear.] Dwaj panowie z Werony. [The Two Gentlemen of Verona.] Przekład Stanislawa Koźmiana [Uebersetzung von St. Koźmian.] Poznań [Posen] 1866.

(Sämmtliche polnische Uebersetzungen sind ein Geschenk des Herrn Banquiers Kronenberg in Warschau.)

13) In wälscher (kymrischer) Sprache.

Yr Eisteddfod. Rhif. 6. Cyf. II. Hamlet, Tywysog Denmarc. Cyfieithiad. Buddugol yn Eisteddfod Llandudno, 1864. Gan "William Stratford", sef, Mr. D. Griffiths. Wrexham 1865.

14) In finnischer Sprache.

William Shakespearin Macbeth, Murhenäytelmä wiidessä näytöksessä. Alkuperäisestä suomentanut Kaarlo Slöör. Helsingissä 1864. [W. Sh's Macbeth, Trauerspiel in fünf Akten. Aus dem Original ins Finnische übertragen von Karl Slöör. Helsingfors 1864.] (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

15) In hebräischer Sprache.

Othello, the Moor of Venice, by Shakspeare. Translated into Hebrew by J. E. S. [Salkinson] Edited by P. Smolensky. Vienna 1874.

II. B. Uebersetzungen der Gedichte Shakespeare's.

Shakspeare's Gedichte. Uebersetzt von E. von Bauernfeld und A. Schumacher. Wien 1827.

Shakspeare's sämmtliche Gedichte. Im Versmaasse des Originals übersetzt von E. Wagner. Königsberg 1840.

Shakspeare. Venus und Adonis. Tarquin und Lukrezia. Uebersetzt von J. H. Dambeck. Leipzig 1856. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Shakespeare's Sonette in deutscher Nachbildung von F. Bodenstedt. Berlin 1862. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakspere's Sonette. Uebersetzt von H. Freiherrn von Friesen. Dresden 1869. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakspere's Sonette, deutsch von B. Tschischwitz. Halle 1870. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Shakespeare's Southampton-Sonette. Deutsch von F. Krauss. Leipzig 1872.

III. Shakespeariana.

Abbott, E. A. A Shakespearian Grammar. London 1869.
— it. Revised and enlarged Edition. London 1870.

Agas, R. Civitas Londinum. A Survey of the Cities of London and Westminster, the Borough of Southwark and the Parts adjacent in the Reign of Queen Elizabeth. Published in Fac-simile from the Original in the Guildhall Library with a Biographical Account of R. Agas and a Critical and Historical Examination of the Work by W. H. Overall. The Fac-simile by E. J. Francis. London 1874.

Arrowsmith, W. R. Shakespeare's Editors and Commentators. London 1865.

Assmann, C. Shakspeare und seine deutschen Uebersetzer. Liegnitz 1843.

Ayscough, S. An Index to the remarkable Passages and Words made Use of by Shakspeare. London 1790.

Badham, C. Criticism applied to Shakspere. London 1846.

Bailey, S. On the received Text of Shakespeare's Dramatic Writings. Vol. I. II. London 1862—66.

Baretti, J. Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire. Londres et Paris 1777.

(Bathurst, Ch.) Remarks on the Differences in Shakespeare's Versification in different Periods of his Life. London 1857.

Becket, A. Shakespeare's Himself again: or the Language of the Poet asserted. Vol. I. II. London 1815.

Beisly, S. Shakspere's Garden, or The Plants and Flowers named in his Works Described and Defined. London 1864.

Bekk, A. W. Shakespeare. München 1864. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

— Shakespeare und Homer. Pest, Wien u. Leipzig 1865.

Bellew, J. C. M. Shakespere's Home at New Place. London 1863.

Bendixen. Bemerkungen zur Texteskritik einiger Stellen in Shakespeare's Dramen. Plön 1855.

Benedix, R. Die Shakespearomanie. Stuttgart 1873.

Bernhardi, W. Shakespeare's Kaufmann von Venedig. Eine kritische Skizze. Altona 1859.

Birch, W. J. An Inquiry into the Philosophy and Religion of Shakspere. London 1848.

Blades, W. Shakspere and Typography. London 1872.

Boaden, J. A Letter to G. Steevens, Esq., containing a Critical Examination of the Papers of Shakspeare, published by Mr. S. Ireland. Second Ed. London 1796.

Boaden, J. An Inquiry into the Authenticity of various Pictures and Prints, which, from the Decease of the Poet to our own Times, have been offered to the Public as Portraits of Shakspeare. London 1824.

Boaden, J. On the Sonnets of Shakespeare. London 1837.

Bodenstedt, F. Aus Ost und West. Berlin 1862. (Darin: Ueber Shakespeare und die altenglische Bühne.)

Böning. On Troilus and Cressida. Bromberg 1861.

Boston Public Library. Superintendent's Monthly Report. June 1874, Nr. 48, — February 1876, Nr. 68. (Beiträge zur Shakespeare-Bibliographie von Justin Winsor enthaltend. — Geschenk der Boston Public Library.)

Boydell, J. A Catalogue of the Pictures, etc. in the Shakspeare Gallery Pall-Mall. London 1792.

Brown, Ch. A. Shakespeare's Autobiographical Poems. Being his Sonnets clearly developed with his Character drawn chiefly from his Works. London 1838.

—, H. The Sonnets of Shakespeare solved, and the Mystery of his Friendship, Love and Rivalry revealed. London 1870.

Bucher, B. Shakespeare-Anfänge im Burgtheater. O. O. u. J. (Abgedruckt aus dem Jahrbuch des Vereins für Landeskunde Nieder-Oesterreichs. Wien 1857. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Büchner, A. Les Comédies de Shakspeare. Caen 1865.

Bucknill, J. Ch. The Psychology of Shakespeare. London 1859. (Geschenk des Herrn Geh. Hofraths Dr. Marshall in Weimar.)

—, The Medical Knowledge of Shakespeare. London 1860.

Campbell, J. Shakespeare's Legal Acquirements. London 1859.

Cartwright, K. New Readings in Shakspere. London 1866. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

A Catalogue of the Books, Manuscripts, Works of Art, Antiquities, and Relics, illustrative of the Life and Works of Shakespeare, and of the History of Stratford-upon-Avon; which are preserved in the Shakespeare Library and Museum in Henley Street. London 1868. (Geschenk des Herrn J. O. Halliwell in London.)

(Chalmers, G.) An Apology for the Believers in the Shakespeare-Papers, which were exhibited in Norfolk-Street. London 1797.

(—) A Supplementary Apology for the Believers in the Shakespeare-Papers. London 1799.

Chasles, Ph. Études sur W. Shakspeare, Marie Stuart et l'Arétin. Paris (1851).

Chedworth, J. Notes upon some of the obscure passages in Shakespeare's Plays. London 1805.

Clarke, Ch. C. Shakespeare-Characters; chiefly those subordinate. London 1863.

Clarke, Mrs. The Complete Concordance to Shakspere. New and revised Edition. London 1864. (Geschenk des Herrn Geh. Hofraths Dr. Marshall in Weimar.)

Clement, K. J. Shakespeare's Sturm historisch beleuchtet. Leipzig 1846.

Cless, G. Medicinische Blumenlese aus Shakespeare. Stuttgart 1865. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Cohn, A. Shakespeare in Germany in the 16th and 17th Centuries. London 1865.

Coleridge, S. T. Seven Lectures on Shakespeare and Milton. A List of all the Ms. Emendations in Mr. Collier's Folio, 1632; and an Introductory Preface. London 1856.

Collier, J. P. New Facts regarding the Life of Shakespeare. London 1835.

— New Particulars regarding the Works of Shakespeare. London 1836.

Collier, J. P. Shakespeare's Library. Vol. I. II. London (1843).

— Notes and Emendations to the Text of Shakespeare's Plays from Early Manuscript Corrections. London 1853.

— Reply to Mr. Hamilton's „Inquiry" into the imputed Shakespeare Forgeries. London 1860.

Conolly, J. A Study of Hamlet. London 1863.

Corney, B. The Sonnets of W. Shakspere: a Critical Disquisition. London 1862. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Corney, B. An Argument on the assumed Birthday of Shakspere. London o. J. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Cox, J., Mayor of Stratford-on-Avon. The Tercentenary: a Retrospect. London 1865.

Craik, G. L. The English of Shakespear illustrated in a Philological Commentary on his Julius Cæsar. 3d Ed. London 1864.

Croker, T. Cr. Remarks on an Article inserted in the Papers of the Shakespeare Society. O. O. u. J.

Daniel, P. A. Notes and Conjectural Emendations of certain Doubtful Passages in Shakespeare's Plays. London 1870.

Davies, Th. Dramatic Miscellanies: consisting of Critical Observations on several Plays of Shakspeare: with a Review of his Principal Characters, . . ., as represented by Mr. Garrick, &c. Vol. I—III. London 1784.

Delius, N. Ueber das englische Theaterwesen zu Shakspere's Zeit. Bremen 1859.

— Ueber die Figur des Narren in Shakspere's Dramen. (Kölnische Zeitung, 1860, No. 41 und 42. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Donne, C. E. An Essay on the Tragedy of „Arden of Feversham." London 1873.

Döring, A. Shakspeares Hamlet seinem Grundgedanken und Inhalte nach erläutert. Hamm 1865. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Dowden, E. Shakspere: A Critical Study of his Mind and Art. London 1875.

Drake, N. Memorials of Shakspeare. London 1828.

Du Bois, E. The Wreath . . . to which are added Remarks on Shakespeare. London 1799.

Dyce, A. Remarks on Mr. Collier's and Mr. Knight's Editions of Shakespeare. London 1844.

Dyce, A. A few Notes on Shakespeare. London 1853.

— Strictures on Mr. Collier's new Edition of Shakespeare. London 1859.

Eaton, T. R. Shakespeare and the Bible. London o. J.

Ellis, A. J. On Early English Pronunciation with especial Reference to Shakspere and Chaucer. P. I—III. London 1869—71.

An Essay on the Character of Macbeth. London 1846.

New Exegesis of Shakespeare. Interpretation of his Principal Characters and Plays on the Principle of Races. Edinburgh 1859.

Farmer, R. An Essay on the Learning of Shakespeare. Cambridge 1767.

— it. 3[d] Edition. London 1789.

Fennel, J. H. The Shakespeare Repository. No. 1—4. London 1853.

Fletcher, G. Studies of Shakespeare. London 1847.

Flir, A. Briefe über Shakespeare's Hamlet. Innsbruck 1865.

The Footsteps of Shakspere; or a Ramble with the Early Dramatists. London 1862.

Forlani, F. La Lotta per il Diritto. Variazioni filosofico-giuridiche sopra il Mercatante di Venezia e altri drammi di Shakespeare. Torino 1874. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Sul Giulio Cesare di Shakespeare. Trieste 1874. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Fortune's Tennis Ball: An Early English Metrical Version of the Foundation Story of Shakespeare's Winter's Tale. Edited by J. O. Halliwell. London 1859. (Nur in 26 Exemplaren gedruckt.)

Francke, C. L. W. Probe aus einem Commentar zu Shakspeare's Hamlet. Bernburg 1848.

French, G. R. Shakspeareana Genealogica. London and Cambridge 1869.

Friesen, H., Frh. v. Briefe über Shakspere's Hamlet. Leipzig 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Shakspere-Studien. Band 1. 2. Wien 1874—75. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Friswell, J. H. Life Portraits of W. Shakspeare. London 1864.

— A Photographic Reproduction of Shakspeare's Will. London 1864. (Geschenk I. K. H. der Frau Grossherzogin von Sachsen).

Fulda, K. W. Shakespeare. Marburg 1875. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Fullom, S. W. History of W. Shakespeare. 2[d] Ed. London 1864.

Furness, Mrs. H. H. Index of the Pages in the Volumes of Wm. Sidney Walker on which occur Citations from the Plays of Shakespeare. Philadelphia 1870. (Geschenk der Frau Verfasserin.)

— The Concordance to Shakespeare's Poems. P. I. Venus and Adonis. Philadelphia 1872.

Furnivall, F. J. The Succession of Shakspere's Works and the Use of Metrical Tests in settling it. London 1874. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Gericke, R. Eine Shakespeare-Frage. Augsburg 1868. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Statistik der Leipziger Shakespeare-Aufführungen in den Jahren 1817—71. (Weimar 1872. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Gerstmayr, E. Studien zu Shakespeare's Julius Cæsar. Linz 1873. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Gerth, A. Warum hat Shakspeare seinem Lear keinen glücklichen Ausgang gegeben? Putbus 1849.

— Der Hamlet von Shakspeare. Leipzig 1861.

Gervinus, G. G. Shakespeare. Bd. 1—4. Leipzig 1849—50. (Geschenk des Herrn Dr. C. van Dalen in Berlin.)

Gilchrist, O. An Examination of the Charges maintained by Messrs. Malone, Chalmers, and others, of B. Jonson's Enmity, &c. towards Shakspeare. London 1808.

Gräser, K. Unbiassed Remarks on Shakspeare's Taming of the Shrew. Marienwerder 1869. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Graves, H. M. An Essay on the Genius of Shakespeare. London 1826.

Green, H. Shakespeare and the Emblem Writers. London 1870.

— Frontispiece, Vignette, etc. and Photolithographic Plates in Shakespeare and the Emblem Writers. One of 12 Copies, for private Distribution only. 1870. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Grey, Z. Notes on Shakespeare. Vol. I. II. London 1754.

Griffith, Mrs. E. The Morality of Shakespeare's Drama illustrated. London 1775.

Guizot. Shakspeare et son temps. Nouv. éd. Paris 1858.

Gutzkow, K. Eine Shakespearefeier an der Ilm. Leipzig 1864. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Hagena. Die Shakspeare-Studien auf dem oldenburgischen Gymnasium nebst Berichtigungen der Schlegel'schen Shakspeare-Uebersetzung. Oldenburg 1847.

Hall, H. T. Shaksperean Fly-leaves and Jottings. A new and enlarged Edition. London 1871.

Hall, Sp. A Letter to John Murray, Esq., upon an Aesthetic-Edition of the Works of Shakspeare. London 1841.

Halliwell, J. O. Shakesperiana. London 1841. (Geschenk des Herrn Hofraths Dr. Künzel in Darmstadt.)

— On the Character of Sir John Falstaff. London 1841.

— An Introduction to Shakespeare's Midsummer Night's Dream. London 1841.

— An Account of the only known Manuscript of Shakespeare's Plays, comprising some important Variations and Corrections in the Merry Wives of Windsor, obtained from a Playhouse Copy of that Play recently discovered. London 1843.

— A few Remarks on the Emendation 'Who smothers her with painting' in the Play of Cymbeline. London 1852.

— Observations on some of the Manuscript Emendations of the Text of Shakespeare, and are they copyright? London 1853.

— Curiosities of modern Shaksperian Criticism. London 1853.

— An Historical Account of the New Place, Stratford-upon-Avon, the last Residence of Shakespeare. London 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— A Catalogue of a small Portion of the Engravings and Drawings illustrative of the Life of Shakespeare, preserved in the Collection formed by J. O. Halliwell. O. O. 1868. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Illustrations of the Life of Shakespeare. Part I. London 1874.

Hamlet. An Attempt to ascertain whether the Queen were an accessory, before the fact, in the murder of her first husband. London 1856.

The Hamlet Controversy. Was Hamlet mad? or, the Lucubrations of Messrs. Smith, Brown, Jones, and Robinson. With a Preface by the Editor of the „Argus." Melbourne 1867.

Hardy, Th. D. A Review of the Present State of the Shakesperian Controversy. London 1861.

Hart, J. M. Shakespeare in Germany of To-Day. (Putnam's Magazine, Vol. VI, October, 1870.)

Harting, J. E. The Ornithology of Shakespeare. London 1871.

Hartmann, E. v. Shakespeare's Romeo und Julia. Leipzig 1874.

Hazlitt, W. Characters of Shakespeare's Plays. London 1817.

— it. A new Edition, ed. by W. C. Hazlitt. London 1869.

Hazlitt, W. C. Fairy Tales, Legends, and Romances, illustrating Shakespeare and other Early English Writers. London 1875.

— Shakespeare's Library. Part I. Vol. I—III. Part II. Vol. I. II. IV. London 1875.

Hebler, C. Shakespeare's Kaufmann von Venedig. Bern 1864.

— Aufsätze über Shakespeare. Bern 1865.

— Aufsätze über Shakespeare. Zweite, beträchtlich vermehrte, Ausgabe. Bern 1874.

Heintze, A. Versuch einer Parallele zwischen dem sophocleischen Orestes und dem shakspearischen Hamlet. O. O. u. J.

Hense, C. C. Shakspeare's Sommernachtstraum erläutert. Halle 1851.

— Beseelende Personificationen in griechischen Dichtungen mit Berücksichtigung lateinischer Dichter und Shakspere's. Parchim 1874. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Heraud, J. A. Shakspere. His inner Life as intimated in his Works. London 1865.

(Hermann, E.) Ueber Shakespere's Midsummer-Night's-Dream. Eine Studie von *** Wernigerode 1874.

— Ein Wort zur weiteren Begründung und Berichtigung meiner Auffassung des Sommernachtstraums. Braunschweig 1874. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

— Die Recensenten-Krankheit. Braunschweig 1875. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Hermes, K. H. Ueber Shakspeare's Hamlet und seine Beurtheiler Goethe, A. W. Schlegel und Tieck. Stuttgart und München 1827.

Hiecke, R. G. Shakspeare's Macbeth erläutert und gewürdigt. Merseburg 1846.

Hilgers, J. L. Sind nicht in Shakspere noch manche Verse

wiederherzustellen, welche alle Ausgaben des Dichters als Prosa geben? Aachen 1852. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Der dramatische Vers Shakspeare's. I. II. Aachen 1868 und 1869. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Hoburg. Einige Bilder und Personificationen aus Shakspere. Husum 1872. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Holmes, N. The Authorship of Shakespeare. Second Edition. New York 1867.

Horn, F. Shakspeare's Schauspiele erläutert. Theil 1—3 und 5. Leipzig 1823—31. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Hudson, H. N. Lectures on Shakspeare. 2d Ed. Vol. I. II. New York 1848.

— Shakespeare: his Life, Art, and Characters. Vol. I. II. Boston 1872.

Hugo, Victor. W. Shakespeare. Paris 1864.

Dabas, J. Ch. A propos de Shakespeare ou le nouveau livre de Victor Hugo. Bordeaux 1864.

Hülsmann, E. Shakspeare. Sein Geist und seine Werke. 2te Aufl. Leipzig 1856. (Geschenk des Herrn Dr. van Dalen in Berlin.)

Humbert, C. Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik. Leipzig 1869.

Ingleby, C. M. A Complete View of the Shakspere Controversy. London 1861.

— Shakespeare's Centurie of Prayse. London 1874.

— Shakespeare's Hermeneutics, or The Still Lion. London 1875. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

(Ireland, W. H.) Miscellaneous Papers and Legal Instruments under the Hand and Seal of W. Shakspeare. London 1796.

— Vortigern. An Historical Play. London 1832.

Jackson, Z. Shakspeare's Genius Justified: being Restorations and Illustrations of seven hundred Passages in Shakspeare's Plays. London 1819.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Jahrg. I—X. Berlin 1865 — Weimar 1875.

Leo, F. A. General-Register für das Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Jahrg. I—X. Berlin 1875. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Jänicke. Observations sur Hamlet. Potsdam 1858.

Jekeli, J. Die Gesetze der Tragödie, nachgewiesen an Shakespeare's Macbeth. Hermannstadt 1873. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Jensch, W. Shakespeare's Macbeth. Magdeburg 1871. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Jervis, S. A Dictionary of the Language of Shakespeare. London 1868.

Jones, J. W. Observations on the Division of Man's Life into Stages prior to the „Seven Ages" of Shakspere. London 1853.

Karpf, K. *Τὸ τί ἦν εἶναι.* Die Idee Shakespeare's und deren Verwirklichung. Sonettenerklärung und Analyse des Dramas Hamlet. Hamburg 1869. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Keightley, T. The Shakespeare-Expositor. London 1867.

Kellogg, A. O. Shakspeare's Delineations of Insanity, Imbecility, and Suicide. New York 1866.

Kelly. Notices illustrative of the Drama and other Popular Amusements, chiefly in the XVI. and XVII. Centuries, incidentally illustrating Shakespeare and his Contemporaries. London 1865.

Kemble, J. Ph. Macbeth, and King Richard III: an Essay. London 1817.

Kenny, T. The Life and Genius of Shakespeare. London 1864.

Klix, G. A. Andeutungen zum Verständniss von Shakespeare's Hamlet. Glogau 1865. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Knauer, V. Die Könige Shakespeares. Wien 1863. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Knight, Ch. Old Lamps, or New? A Plea for the Original Editions of the Text of Shakspere. London 1853.

— Studies of Shakspere. London 1868.

Knorr. Ueber Shakspeare und sein Zeitalter. Fraustadt 1860.

König, H. W. Shakespeare. 4te Aufl. Th. 1. 2. Leipzig 1864. (Geschenk der Verlagshandlung.)

—, W. Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ. Leipzig 1873. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Kühn, C. Ueber Ducis in seiner Beziehung zu Shakspere. Cassel 1875. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Schäffer in Jena.)

Künzel, H. W. Shakespeare. Darmstadt 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Kurz, H. Zu Shakspeare's Leben und Schaffen. Bd. 1. München 1868. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Lacroix, A. Histoire de l'influence de Shakspeare sur le théâtre français. Bruxelles 1856.

Lamb's Erzählungen nach Shakespeare. Deutsch von H. Künzel. Darmstadt 1842. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Latham, R. G. Two Dissertations on the Hamlet of Saxo Grammaticus and of Shakespear. I. The Historical Personality of Hamlet. II. The Relation of the „Hamlet" of Shakespear to the German Play, „Prinz Hamlet aus Dänemark", etc. London 1872. (Geschenk der Herren Verleger.)

(Lennox, Mrs. Ch.) Shakespear Illustrated. Vol. I. II. London 1753.

(Lenz, J. M. R.) Anmerkungen übers Theater nebst angehängten übersetzten Stück Shakespears. Leipzig 1774.

Lethbridge. The Shakspere Almanack for 1850: with an Essay on the Character of Shakspere. London (1849).

Liebau, G. Studie über Shakespeare's Trauerspiel Hamlet. Bleicherode o. J. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Lloyd, W. W. Critical Essays on the Plays of Shakespeare. London 1875.

Loffelt, A. C. Nederlandsche Navolgingen van Shakespeare en van de oude Engelsche Dramatici in de 17. eeuw. (Aus dem Nederlandsche Spectator 1868. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Lowndes, W. T. The Bibliographer's Manual of English Literature. New Edition, revised, corrected, and enlarged. By H. G. Bohn. Part VIII. London 1864. (Darin S. 2253—2366: The Bibliography of Shakespeare.)

Lua, A. L. W. Shakespeare. Festrede. Danzig 1864.

Lüders, F. Beiträge zur Erklärung von Shakespeare's Othello. Hamburg 1863. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Maass, M. A Collection of Shakspearian Puns. Sprottau 1866. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Unsere deutschen Dichterheroen und die sogenannte Shakespearomanie. Thorn 1874.

Macdonell, P. An Essay on the Tragedy of Hamlet. London 1843.

Madden, F. Observations on an Autograph of Shakspere, and the Orthography of his Name. London 1837.

Maginn, W. Shakespeare Papers. Annotated by Shelton Mackenzie. Redfield 1856.

— Shakspeare Papers. New Edition. London 1860.

Malone, E. A Letter to the Rev. R. Farmer, relative to the Edition of Shakspeare, published in MDCCXC, and some late Criticisms on that Work. London 1792.

— An Account of the Incidents, from which the Title and Part of the Story of Shakspeare's Tempest were derived; and its true Date ascertained. London 1808.

Boswell, J. A Biographical Memoir of the late Edmond Malone. London 1814.

Prior, J. Life of Edmond Malone, Editor of Shakspeare. London 1859.

Marbach, O. Shakspeare-Prometheus. Phantastisch-satirisches Zauberspiel vor dem Höllenrachen. Leipzig 1874.

Marggraff, H. W. Shakspeare als Lehrer der Menschheit. Leipzig 1864. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Marshall, F. A. A Study of Hamlet. London 1875.

Mason, J. M. Comments on the Plays of Beaumont and Fletcher, with an Appendix, containing some further Observations on Shakespeare, extended to the late Editions of Malone and Steevens. London 1798.

Massey, G. Shakespeare's Sonnets never before interpreted. London 1866.

Meadows, A. Hamlet: An Essay. Edinburg 1871.

Meijer, J. N. W. Shakespeare. Eene kritische Levensschets. (Deventer 1864.)

Meissner, J. Untersuchungen über Shakespeare's Sturm. Dessau 1872. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Mercade. Hamlet; or, Shakespeare's Philosophy of History. London 1875.

Meyer. Das Leben Shakspeare's. Gotha 1824.

—, A. Shakspeare's Verletzung der historischen und natürlichen Wahrheit. Schwerin 1863.

Mézières, A. Shakspeare, ses oeuvres et ses critiques. Paris 1860.

Mitford, J. Cursory Notes on various Passages in the Text

of Beaumont and Fletcher, as edited by A. Dyce; and on his „Few Notes on Shakespeare.“ London 1856.

Möbius, P. Shakespeare als Dichter der Naturwahrheit. Leipzig 1864. (Geschenk der Herren Verleger.)

Moltke, M. Shakespear-Museum. Bd. 1, No. 1—20. Leipzig 1870—74. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Moltzer, H. E. Shakspere's Invloed op het Nederlandsch Tooneel der XVII. Eeuw. Groningen 1874.

(Montagu, Mrs. E.) An Essay on the Writings and Genius of Shakespear. London 1769.

Morgann, M. An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff. London 1777.

— it. New Edition. London 1825.

(Morris, C.) An Essay towards fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule. To which is added an Analysis of the Characters of an Humourist, Sir John Falstaff, Sir Roger De Coverley, and Don Quixote. London 1744.

Müller. Observations sur les Enfants d'Édouard de Delavigne et sur les rapports de cette tragédie au Richard III. de Shakspeare. Fulda 1844.

Müller, A. Ueber die Quellen, aus denen Shakespeare den Timon von Athen entnommen hat. Jena 1873. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Schäffer in Jena.)

Noiré, L. Hamlet. Zwei Vorträge. Mainz 1856.

Norden, F. Der Kaufmann von Venedig. Dem Dichter Shakespeare nacherzählt. Rosenheim 1866. (Rosenheimer Volksbücher No. 39. — Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

— Othello, der Mohr von Venedig. Dem Dichter Shakespeare nacherzählt. Rosenheim 1866. (Rosenheimer Volksbücher No. 40. — Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Oechelhäuser, W. Essay über Shakespeare's Richard III. Berlin 1868. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Paget, A. H. Shakespeare's Plays: a Chapter of Stage History. London 1875. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

A Parallel of Shakspeare and Scott. London 1835.

Patterson, R. The Natural History of the Insects mentioned in Shakspeare's Plays. London 1841.

Plumptre, J. Observations on Hamlet. Cambridge 1796.

Pörschke, K. L. Ueber Shakspeare's Macbeth. Königsberg 1801. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Prolegomena to the Dramatick Writings of W. Shakspere. London 1788.

Pye, H. J. Comments on the Commentators on Shakespear. London 1807.

Reed, H. English History and Tragic Poetry, as illustrated by Shakspeare. London o. J.

Reichensperger, A. W. Shakespeare, insbesondere sein Verhältniss zum Mittelalter und zur Gegenwart. Münster 1871.

Reprints of Scarce Pieces of Shakespeare Criticism. No. I. [Some Remarks on the Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark, written by Mr. W. Shakespeare. London 1736.] London 1874.

Ricci, M. Saggio di Novelle di G. Shakespeare. Firenze 1874.

Richardson, W. Essays on Shakespeare's Dramatic Characters of Richard III., King Lear, and Timon of Athens. London 1784.

— Essays on Shakespeare's Dramatic Characters of Macbeth, Hamlet, Jaques, and Imogen. 4th Ed. London 1785.

— über die wichtigsten Charaktere Shakespears. Aus dem Englischen. Leipzig 1775.

— Essays on Shakespeare's Dramatic Character of Sir John Falstaff, and on his Imitation of Female Characters. London 1789.

Riechelmann. Zu Richard II.: Shakespeare und Holinshed. Plauen 1860.

Rio, A. F. Shakespeare. Paris 1864.

Ritter, J. G. Beiträge zur Erklärung des Macbeth von Shakspeare. 1. 2. Leer 1870—71.

Rohde, D. Das Hülfszeitwort to do bei Shakespeare. Göttingen 1872. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Schäffer in Jena.)

Rohrbach, E. Shakespeare's Hamlet erläutert. Berlin 1859.

Romdahl, A. Obsolete Words in Shakespeare's Hamlet. Upsala 1869.

Rötscher, H. Th. Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. 4. Abth. I. Romeo und Julia, II. Der Kaufmann von Venedig, mit besonderer Beziehung auf die Kunst der dramatischen Darstellung entwickelt. Berlin 1842. (Geschenk des Herrn Dr. F. von Bodenstedt.)

Rötscher, H. Th. Shakespeare in seinen höchsten Charactergebilden enthüllt und entwickelt. Dresden 1864.

Rovenhagen, L. Lessings Verhältniss zu Shakspeare. Aachen 1867. (Geschenk des Herrn Realschuldirectors Dr. Hilgers in Aachen.)

Ruggles, H. I. The Method of Shakespeare as an Artist, deduced from an Analysis of his leading Tragedies and Comedies. New York 1870.

Rümelin, G. Shakespearestudien. 2. Auflage. Stuttgart 1873.

Rushton, W. L. Shakespeare a Lawyer. London 1858.

— Shakespeare illustrated by Old Authors. I. II. London 1867—68.

— Shakespeare's Testamentary Language. London 1869.

— Shakespeare's Euphuism. London 1871.

Rye, W. B. England as seen by Foreigners in the Days of Elizabeth and James I. Comprising Translations of Journals of the two Dukes of Wirtemberg in 1592 and 1610; both illustrative of Shakespeare. London 1865. (Geschenk I. K. H. der Frau Grossherzogin von Sachsen.)

Saint-Marcel, T. Aphrodite, ou la fille retrouvée, roman imité de Shakspear. Paris, an VI.

Saupe, J. Shakespeare's Hamlet für obere Gymnasial-Classen erläutert. Gera 1868. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schad, C. Vom Klingenwald. Zu W. Shakespeare's dreihundertjähriger Jubelfeier. Kitzingen 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schindhelm. Ueber Hamlet von Shakespeare. Coburg 1866. (Geschenk des Herrn Bibliothekars Dr. Pertsch in Gotha.)

Schipper, L. Shakspeare's Hamlet. Münster 1862.

Schmeding, G. A. Essay on Shakspere's Henry V. Jena 1874. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Schäffer in Jena.)

Schmidt, F. L. Sammlung der besten Urtheile über Hamlets Charakter von Göthe, Herder, Richardson und Lichtenberg. Hamburg 1807.

Schmidt, A. Voltaires Verdienste um die Einführung Shakspeares in Frankreich. Königsberg i. Pr. 1864. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schmidt, L. Macbeth. Eine poetische Shakespearestudie. Oschatz 1873. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schwartzkopff, A. Shakespeare, in seiner Bedeutung für die Kirche unserer Tage. 2. sehr erweiterte Aufl. Halle 1864. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

— Göthe's Faust, Shakespeare's Macbeth und König Lear, im Lichte des Evangelii. Schönebeck 1868. (Geschenk des Herrn Geh. Hofraths Dr. Marshall in Weimar.)

Selkirk, J. B. Bible Truths, with Shakspearian Parallels. 3d Edition. London 1872.

Seymour, E. H. Remarks, Critical, Conjectural, and Explanatory, upon the Plays of Shakspeare. Vol. I. II. London 1805.

New Shakspere Society. Series I. Transactions of the New Shakspere Society. 1874. P. I. II. 1875—6. P. I. London 1874—5.

— Series II. Plays. Romeo and Juliet. Reprint of (Q 1) 1597. Edited by P. A. Daniel. London 1874.

— Romeo and Juliet. Reprint of Q 2. 1599. Edited by P. A. Daniel. London 1874.

— Romeo and Juliet. Parallel Texts of the First Two Quartos (Q 1) 1597 — (Q 2) 1599. Edited by P. A. Daniel. London 1874.

— Romeo and Juliet. Revised Edition of the Second, or 1599, Quarto. Edited by P. A. Daniel. London 1875.

— The Chronicle History of Henry the Fifth. Reprint of First Quarto, 1600. Edited by B. Nicholson. London 1875.

— The Life of Henry the Fifth. Reprinted from the First Folio, 1623. Edited by B. Nicholson. London 1875.

— Series III. Originals and Analogues. Part I. Romeus and Juliet. Arthur Brooke. — Romeo and Julietta. William Painter. Edited by P. A. Daniel. London 1875.

— Series IV. Shakspere Allusion-Books. Part I. Edited by C. M. Ingleby. London 1874.

(Die Publicationen der New Shakspere Society sind Geschenke der Gesellschaft.)

Shakespeare Jest-Books. Edited by W. C. Hazlitt. Vol. I—III. London 1864.

Shakespeare's Jest Book. A Hundred Mery Talys. Edited by H. Oesterley. London 1866.

Sievers, E. W. Shakspeare's Dramen für weitere Kreise bearbeitet. I—IV. Leipzig 1851—52.

Simpson, R. An Introduction to the Philosophy of Shakespeare's Sonnets. London 1868.

Skottowe, A. The Life of Shakspeare. Vol. I. II. London 1824.

Smith, W. H. Was Lord Bacon the Author of Shakespeare's Plays? London 1856.

— Bacon and Shakespeare. London 1857.

—, C. R. The Rural Life of Shakespeare. London 1870.

Spandau. Zur Kritik und Interpretation des Shakespeareschen Othello. Stadtamhof 1860.

Stark, C. König Lear. Eine psychiatrische Shakespeare-Studie. Stuttgart 1871.

Staunton, H. Memorials of Shakespeare. London o. J.

Storffrich, D. B. Psychologische Aufschlüsse über Shakspeare's Hamlet. Bremen 1859.

Sträter, Th. Die Komposition von Shakespeare's Romeo und Julia. Bonn 1861.

Struve, E. A. Studien zu Shakespeare's Heinrich IV. Kiel 1851.

(Tamms, C.) Alte und neue Anmerkungen zu Shakespeare's dramatischen Werken. 1. Theil. Greifswald 1825.

Taylor, J. E. The Moor of Venice. Cinthio's Tale and Shakspere's Tragedy. London 1855.

Teetgen, A. Shakespeare's „King Edward the Third“ absurdly called, and scandalously treated as, a „Doubtful Play“: an Indignation Pamphlet. London 1875. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Tetschke. Einleitung zu Shakespeare's Julius Cæsar. Stralsund 1855.

Theobald, L. Shakespeare restored: or, a Specimen of the many Errors, as well committed, as unamended, by Mr. Pope in his late Edition of this Poet. London 1726.

Thiel, B. The Principal Reasons for Shakespeare's remaining unpopular longer than a century even in England. Augsburg 1874. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Thimm, F. Shakspeariana from 1564 to 1864. London 1865. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Thimm, F. Shakespeariana. The Literature from 1864 to 1871. London 1872. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Thoms, W. Three Notelets on Shakespeare. London 1865.

Thornbury, W. Shakspere's England. Vol. I. II. London 1856.

Timme, O. Commentar über die erste Scene des zweiten Aktes von Shakespeare's Macbeth. Jena 1873. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Schäffer in Jena.)

(Townsend.) W. Shakespeare not an Impostor. London 1857.

Traditionary Anecdotes of Shakespeare. Collected in Warwickshire in 1693. London 1838.

Trahndorff. Ueber den Orestes der alten Tragödie und den Hamlet des Shakespeare. Berlin 1833.

Tschischwitz, B. Shakspere-Forschungen. I.—III. Halle 1868. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Tyler, T. The Philosophy of „Hamlet.“ London 1874. (Geschenk der Herren Verleger.)

Ulrici, H. Shakspeare's dramatische Kunst. 3. neu bearb. Aufl. Th. 1—3. Leipzig 1868—69. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Upton, J. Critical Observations on Shakespeare. London 1746.

— Critical Observations on Shakespeare. The second Edition, with Alterations and Additions. London 1748.

Villemain. Essai biographique et littéraire sur Shakespeare. Paris 1838.

Wagner, W. Shakespeare und die neueste Kritik. Hamburg 1874.

Walker, W. S. Shakespeare's Versification. London 1854.

— A Critical Examination of the Text of Shakespeare. Vol. I—III. London 1860.

Ward, J., Vicar of Stratford-upon-Avon. Diary. From the original Mss. arranged by Ch. Severn. London 1839.

Warner, R. A Letter to D. Garrick, concerning a Glossary to the Plays of Shakespeare. To which is annexed a Specimen. London 1768.

Wellesley, H. Stray Notes on the Text of Shakespeare. London 1865.

Westin, J. P. De poësi dramatica G. Shakespearii dissertatio. Upsaliae 1843.

Whately, T. Remarks on some of the Characters of Shakespeare. Second Edition. Oxford 1808.

Wheler, R. W. History and Antiquities of Stratford-upon-Avon o. J.

— An Historical Account of the Birth-place of Shakespeare. Reprinted &c. by J. O. Halliwell. Stratford-on-Avon 1863.

White, R. G. Shakespeare's Scholar. New York 1854.

(Williams, R. F.) The Youth of Shakspeare. Paris 1839.

Wilson, D. Caliban: the missing Link. London 1873.

(Wilson, J.) Shaksperiana. Catalogue of all the books, pamphlets, &c. relating to Shakspeare. London 1827.

Wise, J. R. Shakspere: his Birthplace and its Neighbourhood. London 1861.

Wiseman. W. Shakespeare. London 1845.

Wislicenus, P. Zwei neuentdeckte Shakespearequellen. (Die Literatur. 1874. No. 1 und 3. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Wiss, J. On the Rudiments of the Shaksperian Drama. Frankfurt 1828.

Wivell, A. An Inquiry into the History etc. of the Shakspeare Portraits. London 1827.

— A Supplement to An Inquiry etc. London. 1827.

Wood, W. D. Hamlet; from a Psychological Point of View. London 1870.

Wordsworth, Ch. On Shakspeare's Knowledge and Use of the Bible. Second Edition, enlarged. London 1864.

Zollmann, W. Marcus Brutus in Shakespeare's Julius Cæsar. Nürnberg 1867. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Cast of the Face of Shakespeare after Death. (1616.) In the private Possession of Prof. Owen. (Photographie. — Geschenk des Herrn Hofraths Dr. Künzel in Darmstadt.)

IV. Geschichte des englischen Dramas.
Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeare's.

Percy. Four Essays. O. O. 1767. (Darin: On the Origin of the English Stage.)

Collier, J. P. The History of English Dramatic Poetry to

the Time of Shakespeare: and Annals of the Stage to the Restoration. Vol. I—III. London 1831.

Halliwell, J. O. A Dictionary of Old English Plays. London 1860.

Hawkins, F. The Origin of the English Drama. Vol. I—III. Oxford 1773.

Six Old Plays, on which Shakspeare founded his Measure for Measure. Comedy of Errors. Taming of the Shrew. King John. K. Henry IV. and K. Henry V. King Lear. London 1799.

A Select Collection of Old Plays. Vol. I—XII. London 1825—27. (Geschenk des Herrn Grafen W. von Baudissin in Dresden.)

Tieck, L. Shakspeare's Vorschule. Bd. 1. 2. Leipzig 1823—29. (Geschenk der Verlagshandlung.)

Bülow, E. v. Alt-Englische Schaubühne. Th. 1. Berlin 1831.

Bodenstedt, F. Shakespeare's Zeitgenossen und ihre Werke. Bd. 1—3. Berlin 1858—60. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Mézières, A. Prédécesseurs et contemporains de Shakspeare. 2ième éd. Paris 1863.

— Contemporains et successeurs de Shakspeare. 2ième éd. Paris 1864.

The School of Shakespeare. Edited by R. Simpson. No. 1: A Larum for London; or, The Seige of Antwerp. Together with The Spoyll of Antwerpe. By G. Gascoyne. London 1872.

Beaumont and Fletcher. Works. With an Introduction by G. Darley. Vol. I. II. London 1862.

Chapman's Tragedy of Alphonsus, Emperor of Germany. Edited by K. Elze. Leipzig 1867. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Chapman, G. The Comedies and Tragedies, now first collected, with illustrative Notes and a Memoir of the Author. Vol. I—III. London 1873.

Chettle. Hoffmann; or, a Revenge for a Father. A Tragedy. Acted A. D. 1602. Printed A. D. 1631. Now first edited by L. B. L. London 1852.

Dekker, Th. The Dramatic Works, now first collected, with illustrative Notes and a Memoir of the Author. Vol. I—IV. London 1873.

Greene, R., and G. Peele. Dramatical and Poetical Works, with Memoirs and Notes by A. Dyce. London 1861.

Ben Jonson. Works, with a Memoir by W. Gifford. London 1865.

Lilly, J. Dramatic Works, with Notes, etc. by F. W. Fairholt. Vol. I. II. London 1858.

Marlowe, Chr. Works, with some Account of the Author, and Notes, by A. Dyce. A new Edition, revised and corrected. London 1862.

— Works. Edited, with Notes and Introduction, by Fr. Cunningham. London 1870.

Massinger, Ph. Plays, with Notes by W. Gifford. London 1856.

Middleton, Th. Works, now first collected, etc. by A. Dyce. Vol. I—V. London 1840.

Rowley, S. When you see me, you know me. A Chronicle-History. Edited with an Introduction and Notes by K. Elze. Dessau 1874. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Webster, J. Works, with some Account of the Author, and Notes, by A. Dyce. A new Edition, revised and corrected. London 1859.

Gosson, St. The School of Abuse, and A short Apologie of the Schoole of Abuse. Edited by E. Arber. London 1868.

Lyly, J. Euphues. The Anatomy of Wit. Euphues and his England. Edited by E. Arber. London 1868.

Sidney, Ph. An Apologie for Poetrie. Edited by E. Arber. London 1868.

Nash's Lenten Stuff. Edited by Ch. Lindley. London 1871.

Skelton, J. Poetical Works, with Notes, etc. by A. Dyce. Vol. I. II. London 1843.

Roxburghe Library. Publications for 1868—70.

(Paris and Vienna. From the unique Copy printed by W. Caxton.

The Works of W. Browne. Vol. I. II.

Inedited Tracts: illustrating the Manners, Opinions, and Occupations of Englishmen during the XVI. and XVII. Centuries.

The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes 1543—1664, illustrated by a Series of Documents, Treatises and Poems.

The Poems of G. Gascoigne. Vol. I. II.

The Poems of Thomas Carew. Edited by W. C. Hazlitt.)

van Dalen, C. Grundriss der Geschichte der englischen Sprache und Literatur. Aus den Unterrichtsbriefen nach der Methode Toussaint-Langenscheidt besonders abgedruckt. Leipzig 1864. 3. u. 4. Aufl. Berlin 1867 und 1869. (Geschenk des Verfassers.)

Lope de Vega Carpio. Castelvines y Monteses. Tragi-Comedia. Translated by F. W. Cosens. London 1869. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Rojas y Zorrilla, F. de. Los Bandos de Verona. Montescos y Capeletes Englished by F. W. Cosens. London 1874. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

V. Wörterbücher.

Halliwell, J. O. A Dictionary of Archaic and Provincial Words, etc. Vol. I. II. 5th Edition. London 1865.

Johnson, S. A Dictionary of the English Language. With numerous Corrections, etc. by H. J. Todd. 2d Edition. Vol. I—III. London 1827.

Müller, E. Etymologisches Wörterbuch der Englischen Sprache. Lieferung 1. 2. Cöthen 1864—65. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Nares, R. A Glossary; or, Collection of Words, Phrases, Names, etc. in the Works of English Authors, particularly Shakespeare and his Contemporaries. A new Edition by J. O. Halliwell and Th. Wright. Vol. I. II. London 1859.

Richardson, Ch. A new Dictionary of the English Language. New Edition. Vol. I. II. London 1863.

Worcester, J. E. A Dictionary of the English Language. London (1859).

Weimar, Ende März 1876.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Dr. R. Köhler.

Mitglieder-Verzeichniss der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Protectorin.

I. K. H. die Frau Grossherzogin von Sachsen.

Vorstand.

Ulrici, Dr., Professor, Halle, Ehren-Präsident.
Oechelhäuser, Geh. Kommerzienrath, Dessau, Vicepräsident.
Freih. v. Loën, General-Intendant, Weimar, Vicepräsident.
Freih. v. Friesen, Oberhofmarschall, Exc., Dresden, Ehrenmitglied des Vorstandes.
Delius, Dr., Professor, Bonn.
Elze, Dr., Professor, Halle.
Gildemeister, Dr., Bürgermeister, Bremen.
Hertzberg, Dr., Professor und Gymnasialdirector, Bremen.
Köhler, Dr., Bibliothekar, Weimar.
Leo, Dr., Professor, Berlin.
Marshall, Dr., Geh. Hofrath, Weimar.
Moritz, Kommerzienrath, Weimar.
Schöll, Dr., Geh. Hofrath und Oberbibliothekar, Weimar.
Thümmel, Dr., Universitätsrichter, Halle.
Freih. Vincke, Freiburg im Breisgau.

Ehrenmitglieder.

Graf Baudissin, Wolf, Dresden.
Clark, W. G., M. A., Cambridge.
Döring, k. Hofschauspieler, Berlin.
Furness, H. H., Esq., Philadelphia.
Halliwell-Phillipps, J. O., Esq., London.
Janauschek, Fanny, Hofschauspielerin, München.
La Roche, k. k. Hofschauspieler, Wien.
Wright, W. A., M. A., Cambridge.

Mitglieder.

S. M. der König von Sachsen.
I. K. und K. H. die Frau Kronprinzessin des Deutschen Reiches und von Preussen.

S. K. H. der Grossherzog von Sachsen.
S. K. H. der Grossherzog von Oldenburg.
S. H. der Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha.
S. H. der Herzog von Sachsen-Meiningen.
S. D. der regierende Fürst von Reuss j. L.

Abecken, Justizminister, Exc., Dresden.
Aigner, Maler, Wien.
Arnd, Dr., Chef des Industrie-Comptoirs, Weimar.
Auerbach, Ludwig, jun., Bijouterie-Fabrikant, Pforzheim.
Barthel, G. Emil, Halle.
Bauer, Dr., Max, Rittergutsbesitzer, Adendorf bei Gerbstedt.
v. Beaulieu-Marconnay, Wirkl. Geh. Rath, Exc., Dresden.
Behmer, Maler, Weimar.
Bibliothek, Herzogliche, Dessau.
v. Bodenstedt, Dr., General-Intendant a. D., Meiningen.
v. Bojanowski, Hofrath, Weimar.
Böttger, Dr., Professor, Dessau.
Braumüller, Hof- und Universitäts-Buchhändler, Wien.
Brockhaus, Dr., Eduard, Buchhändler, Leipzig.
Brose, M., Privatgelehrter, Berlin.
Carriere, Dr., Professor, München.
Cohn, Albert, Buchhändler, Berlin.
Cohn, Anton, Kaufmann, Berlin.
Cohn-Speier, S., Frankfurt a. M.
Collin, Daniel, Buchhändler, Berlin.
Freih. v. Cramm, Hofmarschall a. D., Gera.
v. Cuny, Appellationsgerichtsrath a. D., Berlin.
van Dalen, Dr., Professor, Berlin.
Davy, Humphrey, Esq., Berlin.
Dernburg, Dr., Professor, Berlin.
Devrient, Otto, Regisseur, Weimar.
Dickmann, Dr., ord. Lehrer am Johanneum, Hamburg.
Dirksen, E., Stadtgerichtsrath, Berlin.
Döbbelin, Dr., Berlin.
Ebbinghaus, Julius, Berlin.
Eisenmann, R., Consul, Berlin.
v. Falkenhausen, General a. D., Freiburg i. Br.
Feist, Leopold, Bingen.
Felsing, Otto, Leipzig.
Fortlage, Dr., Professor, Jena.
Fretzdorff, Justizrath, Berlin.
Freih. v. Friesen, Staatsminister, Exc., Dresden.
Fuchs, J., Warschau.
Furnivall, F. J., Esq., London.
Gallenkamp, Director der städt. Gewerbeschule, Berlin.
Gehring, Dr., Professor, Wien.

Gericke, Robert, Dr., Leipzig.
Gerstmayr, Professor, Kremsmünster in Oberösterreich.
Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, Berlin.
Gosche, R., Dr., Professor, Halle.
Gottschall, Dr., Geh. Hofrath, Leipzig.
Gruner, Dr., Justizrath, Weimar.
Gymnasial-Bibliothek, Bunzlau.
Hager, Dr., Privatgelehrter, Breslau.
Hallier, J. H., Hamburg.
Heckmann, Aug., Kommerzienrath, Berlin.
Heckmann, Fr., Berlin.
Heintz, Elise, Frau, Halle.
Hense, Dr., Gymnasial-Director, Schwerin i. Mecklenburg.
Hering, Appellationsgerichtsrath, Münster.
Herrig, Dr., Professor, Berlin.
Hettner, Dr., Hofrath, Dresden.
Hildebrandt, Dr., Professor, Jena.
Höchberg, Leopold, Frankfurt a. M.
v. Hülsen, General-Intendant, Exc., Berlin.
Huschke, Al., Hofbuchhändler, Weimar.
Kammerer, Oberlehrer, Braunschweig.
Freih. v. Kap-herr, Bärenklause bei Kreischa.
v. Keller, Dr., Professor, Tübingen.
König, W., Rechtsanwalt, Bunzlau.
König, W., jun., Lockwitz bei Dresden.
Koppel, Rich., Dr., Privatgelehrter, Dresden.
v. Koseritz, Dr., Landrath, Wittenberg.
Kronenberg, Stanislaw, Warschau.
Krummacher, Martin, Dr., Oberlehrer, Elberfeld.
v. Kudriaffsky, Euphemia, Fräulein, Wien.
v. Kyau, Oberappellationsgerichtsrath, Dresden.
Kyllmann, Baumeister, Berlin.
Landgraff, Eugen, Gutsbesitzer, Externbrock bei Nieheim.
Freih. v. Ledebur, Theaterdirector, Riga.
Lemcke, Dr., Professor, Giessen.
Lewinsky, Jos., k. k. Hofschauspieler, Wien.
Liebau, Gust., Geh. exped. Secretär im Reichskanzleramt, Berlin.
Lindner, Albert, Dr., Berlin.
Löhmann, Baurath, Dresden.
Löwe, Feodor, Dr., Stuttgart.
Lüders, Ferd., Dr., ord. Lehrer am Johanneum, Hamburg.
Mahn, Dr., Privatgelehrter, Berlin.
Marckwald, G., Berlin.
Marcuse, H., Consul, Niederwalluf, Rheingau.
Marshall, Dr., Consul, Weimar.
Meissner, Johannes, Dr., Redacteur, Wien.
Merzbacher, Josef, Kaufmann, Nürnberg.

Micolci, Ad., Dr., Lehrer am Johanneum, Hamburg.
v. Milde, Feod., Kammersänger, Weimar.
Moltke, Max, Privatgelehrter, Leipzig.
Mommsen, Theodor, Dr., Professor, Berlin.
Müller, Eduard, Professor, Köthen.
Müller, J., Dr., Oberlehrer, Brandenburg a. H.
v. Müller, Baumeister, Kiel.
Nawrocki, F., Dr., Professor, Warschau.
Nehring, Richard, Liegnitz.
Nelkenbaum, Heinrich, Warschau.
Neumann, Regierungsrath, Berlin.
Niese, Dr., Professor und Institutsvorsteher, Sulza.
Nolte, Wilhelm, Berlin.
Oechelhäuser, Adolf, Hannover.
Oechelhäuser, Heinrich, Siegen.
Oehlmann, Geh. Regierungsrath a. D., Dessau.
Pabst, Julius, Dr., Hofrath, Dresden.
Palleske, Emil, Dr., Villa Thal bei Eisenach.
Parrow, Dr., Rentier, Weimar.
Platzmann, Dr., Amtshauptmann, Leipzig.
Plebanski, Dr., Professor, Warschau.
Putlitz, Gustav zu, Generaldirector des Hoftheaters, Karlsruhe.
Putzler, Dr., Oberlehrer, Görlitz.
Realschule zu Grüneberg, Schlesien.
Freih. von Reichlin-Meldegg, Dr., Professor, Heidelberg.
Reimer, Georg, Verlagsbuchhändler, Berlin.
Riechelmann, Dr., Gymnasialdirector, Thann im Elsass.
Rodrian, Buchhändler, Wiesbaden.
Rotte, A., Dr., Staatsrath, Warschau.
Schartow, Geh. Ober-Finanzrath, Berlin.
Schmidt, Al., Dr., Realschuldirector, Königsberg i. Pr.
Schmitz, Leonhard, Dr., London.
Schulz, Zeichnenlehrer am Gymnasium, Neu-Ruppin.
Schütz, G., Oberlehrer, Minden.
Schwabe, Dr., Medicinalrath, Blankenburg bei Rudolstadt.
Schwarz, Oskar, Dessau.
Schweitzer, Julius, Berlin.
Schwetschke, Gustav, Dr., Halle.
Freih. v. Seckendorff, Wirkl. Geh. Rath, Exc., Meuselwitz bei Altenburg.
Seminar für romanische und englische Philologie, Marburg.
Simrock, Dr., Professor, Bonn.
Singer, Wilh., Redacteur, Wien.
Sonntag, Karl, k. Hofschauspieler, Hannover.
Stadtbibliothek zu Danzig.
Stedefeld, Kreisgerichtsrath, Langensalza.
Steinrück, Otto, Dr., Sanitätsrath, Berlin.

Steinthal, E. Alfred, Rev., Manchester.
Stichling, Dr., Geh. Staatsrath, Weimar.
v. Strauss u. Torney, Wirkl. Geh. Rath, Exc., Dresden.
v. Struve, Heinr., Dr., Professor, Warschau.
Suhle, Ernst, Rentier, Weimar.
Freih. v. Tauchnitz, Leipzig.
Toeche, E., Berlin.
Troebst, Dr., Professor und Realschuldirector, Weimar.
Tschischwitz, Benno, Dr., Professor, Zürich.
Turgenjew, Iwan, Paris.
Ulrici, Georg, Dr., Archidiaconus, Mühlhausen.
Universitätsbibliothek zu Marburg.
Vatke, Theod., Dr., Realschullehrer, Apolda.
Veckenstedt, Edmund, Dr., Gymnasiallehrer, Cottbus.
Veit, Johanna, Frau Dr., Berlin.
Verein Hütte, Berlin.
Freih. Vincke, Oberregierungsrath a. D., Coblenz.
Vogt, G., Landkammerrath, Weimar.
Volkmann, Richard, Dr., Professor, Halle.
Wagner, Wilh., Dr., Professor am Johanneum, Hamburg.
Wahl, Dr., Director der höhern Handels-Fach-Schule, Erfurt.
Wandel, Geh. Admiralitätsrath, Berlin.
Weinberg, Peter, Collegien-Assessor, Warschau.
Wislicenus, Paul, Dr., Berlin.
Wittmann, Redacteur, Wien.
v. Zedlitz, Oberhofmeister, Weimar.
Zejdowski, Dr., Professor, Warschau.
Zilken, Fritz, Köln.
Zimmer, Heinrich, Buchhändler, Frankfurt a. M.

Nachtrag zu Seite 73.

Durch die Freundlichkeit des Herausgebers des Jahrbuches werde ich soeben darauf aufmerksam gemacht, dass die von mir in gutem Glauben als neu vorgeschlagene Emendation *ruth* statt *truth* in Marlowe's Jew of Malta p. 97b Cunn., bereits bei Dyce p. 156a der Ausgabe von 1865 im Texte steht, und zwar ohne eine Bemerkung des Herausgebers. Indem ich dies einerseits gerne als Bestätigung meiner Emendation begrüsse, muss ich bedauern, dass ich versäumt habe, vor dem Niederschreiben derselben Dyce's Ausgabe nachzusehen. In der einzigen andern Ausgabe des Jew of Malta, welche mir hier zugänglich ist, im fünften Bande von Collier's Ausgabe der Dodsley'schen Collection of Old Plays (1826), p. 276, steht gleichfalls *ruth,* und es ist demgemäss *truth* bei Cunningham wohl als ein blosser Druckfehler anzusehen. — Zu der Seite 70 empfohlenen Emendation *to us of Malta* möchte ich bemerken, dass die von anderer Seite vorgeschlagene Auffassung *to us or [to] Malta* sich kaum halten lässt, da man dann wohl statt *or* ein *and* erwarten würde: der Gouverneur und Malta sind, ganz besonders nach der Sitte der elisabethanischen Dramatiker, Regent und Land zu identificiren, ein und dasselbe.

W. Wagner.

Nachtrag zu Seite 294.

Auch für *'twenty thousand'* vermag ich nachträglich unzweifelhafte Belege beizubringen. Two Gentlemen II, 6: *With twenty thousand soul-confirming oaths.* Merry Wives IV, 4: *though twenty thousand worthier come to crave her.* Love's Labour's Lost V, 2: *I am compared to twenty thousand fairs.* Taming of the Shrew II, 1 und V, 2: *twenty thousand crowns.* Richard II, IV, 1: *to answer twenty thousand such as you.* 2 K. Henry VI, III, 2: *to chafe his paly lips With twenty thousand kisses.* Ebenda: *Though Suffolk dare him twenty thousand times.* Coriolanus III, 3: *Within thine eyes sat twenty thousand deaths.* Hamlet IV, 4: *Two thousand souls and twenty thousand ducats.* Ebenda: *The imminent death of twenty thousand men.*

Sogar *'twenty hundred'* findet sich bei Dryden, The Tempest IV, 1:

You cannot tell me, sir,
I know I'm made for twenty hundred women
(I mean if there so many be i' th' world) &c.

Für die hochfliegende Leidenschaft in Romeo und Julie kann es bezeichnend scheinen, dass sich hier (III, 3) die am höchsten gegriffene unbestimmte Zahlangabe findet: *and call thee back With twenty hundred thousand times more joy,* &c.

Merkwürdig sind die Verbindungen *'four and twenty'* und *'two and twenty.'* Die erstere kommt vor im Wintermärchen IV, 3: *she hath made me four and twenty nosegays for the shearers.* 1 K. Henry IV, III, 3: *and money lent you, four and twenty pound.* Die zweitgenannte Zahlenverbindung findet sich 1 K. Henry IV, I, 1: *Ten thousand bold Scots, two and twenty knights, Balk'd in their own blood did Sir Walter see On Holmedon's plains.* Ebenda II, 2: *I have forsworn his company hourly any time this two and twenty years.* Ebenda III, 3: *O for a fine thief, of the age of two and twenty or thereabouts!* 2 K. Henry IV, I, 2: *I looked a' should have sent me two and twenty yards of satin.*

Durch diesen Nachweis des eigenthümlichen Gebrauchs der Vierzahl und der Zweizahl wird selbstverständlich nicht ausgeschlossen, dass auch andere Zahlen, wenn gleich minder häufig, in derselben Weise gebraucht werden. So z. B. *three, seven, three and twenty* (Troilus and Cressida I, 2), *three and twenty thousand* (1 Henry VI, I, 1), *five and twenty, five and twenty thousand* (3 Henry VI, II, 1) u. a.

K. E.

Druckfehler.

Seite 321, Zeile 5 und 12. Lies: Munro statt Munco.
„ „ „ 17. Lies: Hercules statt Herculus.
Nevyle statt Neoyle.
„ 322, „ 12. Lies: *nought* statt *nougt.*
„ „ „ 17. „ Harvey statt Hawey.
„ „ „ 18. „ Shepherdes statt Shepheades.
„ „ „ 20. „ Bernays statt Bernay's.





